NOSFERATU

REVISTA DE CINE 29

kenji mizoguchi

ENERO 1999 · 750 PTAS

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

ÍNDICE

Kenji Mizoguchi: el hombre que amaba a las *geishas*
Jesús Angulo 4

¿Pervive Mizoguchi?
Daniel Aguilar 25

Hacer como que no se siempre es mejor que no ver nada
Carlos Losilla 27

El pasado desde el presente.
La historia en el cine de Mizoguchi
Esteve Riambau 33

Un paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi
Àngel Quintana 37

Apuntes sobre los melodramas de Kenji Mizoguchi
Antonio José Navarro 46

La muerte sin rostro
Enrique Alberich 51

Bastante menos que la mitad del cielo.
La mujer en el cine de Mizoguchi
Mirito Torreiro 55

Hacia una ética del espacio fílmico.
Campo y fuera de campo en el cine de Kenji Mizoguchi
José Enrique Monterde 61

Elogio de la modulación.
La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji
Santos Zunzunegui 69

Mujeres en torno a Mizoguchi
Carlos Aguilar / Daniel Aguilar 76

Cielos, vestidos y estandartes.
Colores y formatos en Mizoguchi
Quim Casas 83

Filmografía
Dolores Devesa / Alicia Potes 88

Una bibliografía
Carlos Losilla 98

Abstracts 103

Índices 106

Dirección:
DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Jesús Angulo y Sara Torres

Fuentes iconográficas:
Alive Films

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación, portada,
gitalización de imágenes y arte final:
Art&Maña

Fotolitaje: VideoCys

Imprime: Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg: SS-733-89

I.S.S.N.: 1131-9372

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA
SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34-943)481157
Fax: (34-943)430621
cinema_cinema@donostia.org

Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122
DISTRIBUYE
PAIDÓS

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia

Kenji Mizoguchi:

el hombre que amaba a las geishas

Jesús Angulo

Kenji Mizoguchi zine japoniarrak inoiz izan duen zuzendaririk garrantzitsuenetako bat da. Bere karrera 1923. urtean hasi zen ***Maitasuna itzultzen deneko eguna*** *filmarekin eta 1956an amaitu zen* ***Lotsaren kalea*** *filmarekin. Laurogei filmetik gora zuzendu zituen, eta hauen artean Zinearen Historian klasiko bihurtu diren tituluak ere badaude, hala nola:* ***Gioneko musikariak*** *(1953),* ***Yang Kwei-Fei enperatriza*** *(1954) edo* ***Sansho intendentea*** *(1954).*

Kenji Mizoguchi nació en un barrio popular de Tokio el 16 de mayo de 1898, apenas un año después de la primera proyección cinematográfica celebrada en Japón, con un éxito arrollador, el 15 de febrero de 1897 en Osaka. Hijo de un carpintero, de esquiva suerte en los negocios, sus padres ya tenían una hija -Suzu, siete años mayor que él-, que jugaría un papel esencial en los primeros años de la vida del realizador. En una perfecta cadencia de siete años, después del nacimiento de Kenji llegaría su hermano Yoshio. No eligió el pequeño de los Mizoguchi

el momento más oportuno para venir al mundo. Su padre, un desastroso emprendedor nato, había concebido la astuta idea de lanzarse a la fabricación de gabardinas, destinadas a guarecer a los soldados japoneses de los rigores de la guerra ruso-japonesa, que estalló en 1904. Para ello se endeudó más allá de lo razonable, sobre todo si tenemos en cuenta que un año después finalizaba la guerra con todo el *stock* destinado a unos soldados que volvían con alivio a casa. Zentaro Mizoguchi, el padre, intentó reconducir su modesta industria, transformando las gabardinas en cinturones. Los magros resultados económicos de esta reconversión apresurada poco contribuyeron a tapar el "agujero" al que había ido a parar su ingeniosa iniciativa. Con tres hijos que alimentar y la casa familiar embargada por sus acreedores, Zentaro tuvo la poco piadosa idea de deshacerse de su hija mayor a la que Kenji adoraba. La mayoría de las fuentes cuentan que vendió a Suzu a una casa de *geishas*. Sin embargo, Audie Bock (1) afirma que su padre se limitó a entregarla en adopción y fueron, precisamente, sus padres adoptivos los autores de esa venta pocos años después. Sea como fuere, el pequeño Kenji nunca perdonó a su padre la forzada separación. A esto se suma el hecho de que, en las relaciones con su esposa -hija de un comerciante de medicinas chinas-, Zentaro no se privó de ejercer un autoritarismo que a menudo desembocaba en malos tratos.

Contrariamente a lo que se podría esperar, la suerte no fue esquiva con Suzu, que acabó siendo la protegida de un rico comerciante. Éste la llevó a vivir a su casa y acabó casándose con ella tras la muerte de su esposa. A decir de su condiscípulo en los estudios primarios Matsutarô Kawaguchi, que años después se convertiría en asiduo guionista de sus películas y uno de sus más íntimos consejeros, Kenji no era un alumno especialmente brillante. De hecho, su primera juventud fue un continuo dar tumbos en el terreno laboral. Fue precisamente Suzu quien, en 1913, le encontraría un empleo como ayudante de diseñador de *kimonos* veraniegos. Su trabajo consistía en realizar los dibujos destinados a su estampación. En 1915 su madre muere tras una larga y dolorosa enfermedad. Desaparecido el único lazo que le unía al hogar familiar, Mizoguchi se va a vivir con su hermana, que sería durante muchos años su protectora. Tres años antes, se había dado por finalizado el periodo Meiji, que había traído consigo la restauración de la autoridad imperial y que tan presente estuvo a lo largo de la filmografía de nuestro realizador, para dar paso al periodo Taishô, que acabaría por aprobar en 1925 la ley sobre derecho a voto de todos los ciudadanos adultos (varones, eso sí).

Cómodamente instalado bajo la protección de su hermana, Mizoguchi practicó efímeramente diversas ocupaciones laborales. Sin embargo, sus auténticas pasiones eran la literatura, el teatro clásico japonés y la pintura. Leía con voracidad, no sólo autores japoneses, sino también occidentales, con especial dedicación a Tolstoi, Zola y Maupassant. Frecuentaba las representaciones de *kabuki* (teatro nacional tradicional), *nô* (dramas líricos en los que música y danza juegan un papel esencial) y *bunraku* (teatro de marionetas). En cuanto a la pintura, a los diecisiete años se diplomó en el Instituto de Pintura Europea de Aoibashi, en Tokio. Respecto a sus trabajos de aquellos años, destaca su paso por un periódico de Kobe, en la tradicional región de Kansai, que tantas veces recrearía en sus filmes como quintaesencia de las tradiciones japonesas. Fue allí donde se sumergió por primera vez en los placeres de la *geishas* y la bebida.

No tardó mucho tiempo en volver a Tokio, siempre a la sombra de Suzu. Allí empezó a recibir clases de *biwa*, una especie de laúd japonés. Fue precisamente con su profesor de *biwa* con quien comenzó a frecuentar los estudios de la Nikkatsu, una de las dos primeras grandes productoras japonesas, junto a la Shôchiku. Su primer impulso fue el de convertirse en actor, algo para lo que no parecía estar especialmente dotado. En cambio, el director de la casa, Osamu Wakayama, le ofrece que colabore en sus guiones. En junio de 1921 el también realizador Tadashi Oguchi le incorpora a su equipo, ahora ya como ayudante de dirección. Los primeros años veinte conocieron en el cine japonés el auge de las *gendai-geki*, películas de temática contemporánea que ganaban terreno frente a las *jidai-geki*, películas legendarias que, con temática histórica, reivindicaban las tradiciones más ancestrales. El máximo representante de las nuevas tendencias en el estudio, Eizo Tanaka, representaba a la perfección ese giro hacia un cine más en contacto con la realidad social japonesa, en el que se inscribían realizadores como Heinosuke Gosho o el propio Yasujiro Ozu. Así, el cine de Mizoguchi siempre estaría caracterizado por una estrecha relación con la realidad.

La tendencia a favor de los *gendai-geki* que la Nikkatsu practicaba en aquellos años, llevó a la productora a despedir a dieciocho de sus *oyamas*, los actores especializados, siguiendo la tradición teatral japonesa, en interpretar papeles femeninos, entre ellos la gran estrella Teinosuke Kinugasa, que acabaría desarrollando una vasta carrera como realizador. Esto provocó una huelga en la compañía que supuso la gran oportunidad para Mizoguchi. A finales de ese año le encargaron la realización de **El día en que vuelve el amor** (1923), en la que ya apuesta definitivamente por in-

corporar actrices a sus películas. No sería la única norma tradicional que rompiese ya desde su primer film. Además, prescindió de los *benshi*, los narradores que tenían tal poder que podían llegar a cambiar radicalmente incluso el argumento de las películas con sus comentarios en directo y que, a nivel popular, eran a menudo la gran atracción de las proyecciones cinematográficas, más incluso que los propios filmes. Por el contrario, Mizoguchi apoyó sus películas mudas en el uso de los rótulos, siguiendo en esto, como en tantos otros aspectos, la tradición del cine occidental. Por supuesto esto le supuso la clara enemistad del colectivo *benshi*, así como una fama de director inconformista que no le abandonaría ya.

Esta película, perdida como la mayoría de las que forman su período mudo (2), ya contenía, no sólo la citada tendencia a hacer un cine pegado a la realidad, sino además su primer alineamiento a favor de los oprimidos. De hecho, el film tuvo serios problemas con la policía (3), que entró a saco en él suprimiendo todas las escenas que recreaban la revuelta de los campesinos contra los hacendados. El director se vio obligado a suprimir los pasajes censurados con música interpretada por un *biwa*.

El ritmo de trabajo en aquellos años es febril, como correspondía a una época en la que las películas se realizaban en pocas semanas. Ya entre los once filmes fechados en 1923, tres de ellos están basados en escritores occidentales: Maurice Leblanc (**Una aventura de Arsenio Lupin**), *Anna Christie*, de Eugene O'Neill (**El puerto de las nieblas**), y el relato de E. W. Hoffmann *Das Fraülein von Scuderi* (**La sangre y el alma**). A éstas hay que añadir **La noche**, basada en la novela negra norteamericana *The Beautiful Demon*, y la narración del propio realizador *Yami no Sasayaki*. Ese año es la única época de toda su carrera en la que Mizoguchi escribe, a solas o en colaboración, prácticamente todos los guiones de sus películas. En los años siguientes volverá a hacerlo muy esporádicamente. Sus últimas participaciones, al menos acreditadas, en los guiones de sus películas se llevarán a cabo en los tres primeros que escribió para él Yoshikata Yoda, en lo que supone una de las cumbres de su obra: **Elegía de Naniwa** (1936), **Las hermanas de Gion** (1936) y **El valle del amor y la tristeza** (1937).

En ese mismo año un film marcó su carrera por razones extracinematográficas: **En las ruinas**. Aquel año se produjo el devastador terremoto que asoló Tokio. Mizoguchi rodó su historia de dos enamorados que se reencuentran en un templo durante el terremoto y comienzan a rememorar sus vidas literalmente entre las ruinas de la ciudad. De hecho las imágenes documentales que rodó nada más producirse la tragedia se exportaron a las salas norteamericanas. Como consecuencia del terremoto los estudios de Tokio quedaron arrasados, lo que provocó que fuesen trasladados a Kyoto.

Allí sigue dirigiendo películas de encargo, en las que su implicación personal es relativa. De aquella época el realizador guardaba agradables recuerdos del rodaje de **El mundo de aquí abajo** (1924), inspirada en *Terra Baixa*, de Ángel Guimerà. Prosiguieron, por otro lado, sus problemas con la censura. En **Lluvia de mayo y papel de seda** (1924), adaptación de una obra de teatro *shimpa* (la corriente que pretendía renovar el teatro japonés hacia parámetros más homologables con el teatro occidental), fue acusado *"de haber ultrajado la dignidad de la religión"* (4). Tampoco la sátira de la guerra, inspirada en las caricaturas del entonces célebre Okamoto Ippei, contenida en **No hay guerra sin dinero** (1925), fue bien recibida por la censura. La película, estrenada en Kyoto, permaneció inédita en el resto del país. Con estos filmes, el realizador comenzó a ganarse una merecida fama de izquierdista.

En Kyoto comenzó a frecuentar con asiduidad las casas de *geishas* del barrio de Gion. Sus amantes en aquella época fueron tan numerosas como efímeras. Una de esas relaciones le dejaría marcado, literalmente, para siempre. En 1925 se enamoró de una camarera con la que comenzó a vivir. Según relata Audie Bock, un ataque de celos llevó a su amante a apuñalarle por la espalda. El incidente fue aireado por la prensa y le supuso problemas con su pro-

Las hermanas de Gion

ductora. Bock relata: *"No obstante, Mizoguchi perdona a su amante y suspende su trabajo para ir a encontrarse con ella en Tokio. La pareja se reconcilió, viviendo Mizoguchi a costa de los ingresos que ella obtenía con su trabajo de criada en una taberna japonesa, hasta que un conocido le advirtió que estaba desperdiciando su vida. Retornó a Kyoto y reanudó su trabajo con una vitalidad que no había conocido antes de su encuentro con la animal perversidad de una mujer abandonada. (...) La amante que él abandonó en Tokio, acabó en la prostitución"* (5).

La relación de Mizoguchi con las mujeres dista mucho de mantenerse paralela a una filmografía como la suya, en la que, como veremos, una de las constantes temáticas más claras es, precisamente, su denuncia de la opresión de la mujer por la tradicional sociedad japonesa. Al año siguiente se casaría con la bailarina Chieko Saga. Su matrimonio fue tormentoso debido a sus continuas infidelidades y al trato, como poco displicente, al que sometió a su mujer. Durante el rodaje de **La venganza de los cuarenta y siete samurais** (1941), ésta perdió la razón a causa de una sífilis que Mizoguchi calificaría con sospechosa insistencia de "hereditaria". El más habitual de sus guionistas, Yoshikata Yoda, recordaba que el realizador estaba hundido (6), lo que no impidió que continuase con su habitual ritmo de trabajo y que, poco después, la ingresase de por vida en un hospital psiquiátrico. A los pocos años, acogería en su casa a su cuñada, con la que terminó viviendo maritalmente, y sus hijos. En cierto modo, las relaciones con su mujer acabaron teniendo serias similitudes con las que su padre mantuvo con su madre, y que él jamás perdonó. De nuevo son ilustrativas al respecto las reflexiones de Audie Bock: *"Mizoguchi cae dentro de la fuerte tradición 'feminista' del cine, el teatro y la literatura japonesa. No obstante esta palabra prestada del inglés tiene matices en Japón que le hacen diferir considerablemente de su uso occidental. Aparte de su predecible significado, 'la propuesta de los derechos de la mujer, igualdad o liberación', tiene un segundo y más popular uso: 'un hombre que es indulgente hacia la mujer; un adorador de la mujer'. (...) Sin embargo, estos retratos sutilmente trazados (...) no necesariamente implican una actitud política acerca del mejoramiento de la condición femenina en la sociedad. La fascinación llega a ser un fin por sí misma"* (7).

A mediados de la década de los veinte, Mizoguchi continúa debatiéndose entre películas más o menos próximas a las calificadas *keiko-eiga*, o filmes de "tendencia", influidas por la consolidación de la revolución rusa, que trajo consigo el auge de las ideas marxistas en Japón, y simples películas de encargo, como su participación en los filmes de episodios **La sonrisa de nuestra tierra** (1925) y **Escenas de la calle** (1925) o su largometraje **La canción de la tierra natal** (1925, la primera de sus películas que ha llegado hasta nuestros días). De ésta última, afirmaba que *"fue una película impuesta por los funcionarios para aumentar la producción de arroz"*.

1926 es el año de la confirmación de Mizoguchi como uno de los más prestigiosos realizadores japoneses. Él mismo consideraba que con **Murmullo primaveral de una muñeca de papel** empezó a encontrar su camino, al tiempo que Yoda ve aparecer por primera vez en esta película su estilo lírico. La película narra el amor entre dos jóvenes, paralelamente a la descripción de la absorción de las pequeñas industrias por parte de un capitalismo cada vez más desarrollado. Lirismo y realismo se daban así la mano, en una combinación presente, a partir de ese momento, en toda su obra. El mismo año su antiguo compañero de colegio Kawaguchi escribe para él su primer guión, a partir de una obra de *kabuki* escrita por Encho Sanyutei, para **El amor apasionado de una profesora de canto**, que tuvo buenas críticas y fue la primera de sus películas vendida a Europa.

Ese año es, por otro lado, el de la subida al trono del emperador Hiro-Hito, con lo que da comienzo el convulso período Hôwa. El propio ejército japonés encargó a Mizoguchi la realización de **Gratitud al emperador** (1927), lo que

Las amapolas

no impidió que la película fuese censurada en una secuencia en la que un soldado herido toca el acordeón, algo que fue visto como un recurso antimilitarista. Lo cierto es que la omnipresente censura japonesa vivía años de preocupación ante el auge de los *keigo-eiga*, que llevaría consigo la creación en 1928 de Pro-Kino, una productora de izquierdas especializada en este tipo de filmes. Aunque la vida de Pro-Kino fue efímera, esta corriente de izquierdas caló profundamente en el cine japonés y, naturalmente, Mizoguchi no fue impermeable a este movimiento.

En 1929 consigue el mayor éxito comercial de su carrera hasta el momento con **La vida de Tokio** (1929), basada en una canción enormemente popular en la época. En esta película, de la que se conservan tan sólo algunas secuencias, Mizoguchi mostraba los grandes contrastes entre las clases altas de la capital y los barrios más humildes. A partir de estos fragmentos Noël Burch ya constata la presencia de *"vagos indicios de las preocupaciones venideras"* (8). A la preferencia por las tomas largas a los primeros planos, que el propio realizador declaró odiar en varias ocasiones, se suma la movilidad de la cámara -si bien un tanto excesiva respecto a sus filmes posteriores-, que le servía para utilizar lo menos posible los recursos de montaje (otra de sus fobias), así como la utilización de la profundidad de campo, un recurso que forzaba la sensación de realismo inherente a su cine desde el principio. Basada en un conjunto de relatos de escritores de izquierdas, **Sinfonía de la gran ciudad** (1929) abundaba al parecer en una temática parecida. Mizoguchi recuerda que *"el barrio en el que rodamos la película era un barrio casi fuera de la ley: nos vimos obligados a disfrazarnos de obreros, llevando la cámara escondida"*. En la misma tendencia, rodó en un barrio de prostitutas **Y sin embargo, avanzan** (1931), un film antimilitarista que tuvo de nuevo problemas con la policía.

A pesar de todo ello el supuesto izquierdismo de Mizoguchi dejaba mucho que desear. Varios de sus colaboradores le han tachado de ambiguo, cuando no abiertamente oportunista. De hecho, como veremos, no dudó más adelante en colaborar con el régimen militarista que acabó llevando a Japón a la guerra, al lado de alemanes e italianos, primero, y con las fuerzas de ocupación aliadas, tras finalizar la guerra, más tarde. Si sus méritos cinematográficos son incuestionables y le colocan entre el más selecto puñado de los grandes realizadores de la historia del cine, no se puede decir otro tanto de su coherencia personal. El realizador Kaneto Shindo, que colaboraría con él durante quince años como asistente de realización y guionista, se mostraba inmisericorde con él en declaraciones informales reproducidas por el historiador Georges Sadoul: *"Mizoguchi era muy simple: sólo le interesaba el dinero. Y dinero para tener mujeres. Amaba tanto a las mujeres y prostitutas que tuvo con ellas innumerables experiencias, la mayoría de las veces felices. Seguía siendo muy niño, muy curioso por todo, muy egocéntrico, y si se ocupó tanto del cine es porque le reportaba bastante dinero para continuar llevando una vida tan disipada. Su obra es en su conjunto bastante parecida a las calles de Tokio, tan desiguales: uno circula por ellas perfectamente y a menudo cae en un gran agujero. Mizoguchi encontró casi todos los temas de sus mejores obras en su vida y sus experiencias personales. Adoraba irse de juerga, divertirse en farsas de estudiantes, como mear desde el primer piso a los viandantes. Era muy caprichoso, muy callejero y se encontraba a menudo humillado por las mujeres. Era un poco esquizofrénico y su obra se puede considerar como una acumulación de experiencias personales, como una especie de autobiografía. Si criticó a la sociedad, fue siempre a través de las mujeres y su condición. No podía proceder de otro modo"* (9).

Paralelamente a los citados filmes "de tendencia", Mizoguchi veló por primera vez sus armas en el terreno del sonoro. Su primera experiencia, **La tierra natal** (1930), es sólo parcialmente sonora. El sistema comercializado en Japón era demasiado rudimentario y el realizador afirma que supuso muchas dificultades y pocos resultados. Al tiempo, cuenta la

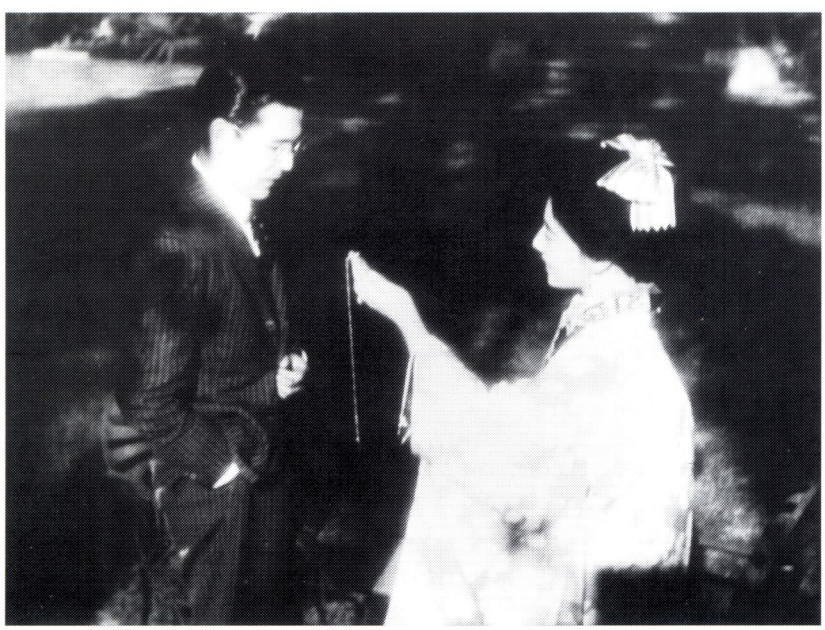
anécdota de que el responsable de sonido era un técnico del Ministerio de Correos, más bien escasamente interesado por el cine. Ante la frustrada experiencia y las presiones que en esos primeros años ejercieron los poderosos *benshi*, no tuvo más remedio que replegarse de nuevo hacia el cine mudo.

Según Yoda, en **Okichi, la extranjera** (1930), Mizoguchi realizó sus primeras serias experiencias en la utilización del plano secuencia. Sin embargo, los continuos cortes producidos por la inserción de rótulos rompían con la unidad dramática que el realizador buscaba con ellos y habría que esperar al sonoro para que se afianzase en la que se convertiría en una de las principales señas de identidad de su puesta en escena. Para Yoda, si utilizaba el plano secuencia es porque *"no le gustaba utilizar los recursos de montaje, porque le era difícil identificar los planos realizados después del rodaje. Si prefería tomas que a veces duraban dos o tres minutos, con movimientos de cámara muy complicados, que era difícil poner a punto, era porque este método le permitía filmar un sentimiento, una expresión, en su evolución y su exacta continuidad temporal"* (10). Con esos movimientos de cámara, Mizoguchi podía pasar de un plano fijo -casi siempre planos largos- a otro, sin necesidad de corte alguno. Este deseo de continuidad era en cierto modo semejante al que defendía el más grande de sus coetáneos, Yasujiro Ozu, quien, más estático, sustituía estos movimientos de cámara por sus famosos planos de detalle o paisajes, insertados entre dos tomas.

En 1931, Heinoshuke Gosho dirigía **Madame to nyôbo**, la primera película totalmente sonora del cine japonés, que tuvo un enorme éxito comercial. La Nikkatsu respondió con **El dios guardián del presente** (1932), pelicula sonorizada a posteriori, con la que Mizoguchi daba el éxito equivalente a la productora con la que había realizado hasta el momento casi cincuenta largometrajes y con la que no volvería a colaborar, si exceptuamos **El desfiladero del amor y del odio** (1934).

En 1931 Japón invade Manchuria. Mizoguchi acepta la oferta de la productora Shinkô, recién creada, para realizar **El amanecer de la fundación de Manchuria** (1932), un encargo del ejército que puede calificarse, sin paliativos, de film de propaganda militarista, aun cuando ninguna copia haya llegado hasta nuestros días. La unanimidad de todas las fuentes a este respecto deja claro el aspecto camaleónico que nuestro realizador practicó a menudo en el terreno ideológico. Pese a que se trataba de un film sonoro, sus tres siguientes películas con la Shinkô vuelven a ser mudas. De las tres, sólo se conserva la primera, **El hilo blanco de la catarata** (1933), un melodrama protagonizado por uno de esos personajes femeninos capaces de los mayores sacrificios por un hombre que, generalmente, nunca está a su altura. Mientras para Antonio Santos se trata de un film maniqueísta y con una puesta en escena titubeante (11), para Noël Burch *"tiene una elaborada estructura dramática y, aunque se desarrolla dentro del marco de los códigos de montaje occidentales, la cámara tiene una tendencia progresiva a permanecer a distancia y a posponer la necesidad de cambiar de plano"*, destacando, por otro lado, *"su intenso erotismo, que no es superado incluso por los últimos filmes de Mizoguchi"* (12).

En 1934, tras su efímera vuelta con la Nikkatsu, funda junto a su amigo Masaichi Nagata y a Daisuke Itô la productora Daiichi, con la que realizaría cinco películas. La vida de la productora sería tan efímera como poco rentables fueron sus resultados económicos, lo que no impide que entre esos cinco filmes se encuentren las dos primeras obras maestras de Mizoguchi. El "periodo Daiichi" es esencial en su obra por múltiples razones. Desde un punto de vista estrictamente de puesta en escena, a lo largo de estas cinco películas va afianzando su estilo. Si en las tres primeras (**Osen, la de las cigüeñas**, **Oyuki, la virgen** y **Las amapolas**, las tres realizadas en 1935) todavía subsisten las influencias del montaje occidental, más dinámico, así como la inclusión, en mayor o menor medida, de recursos como la utilización del plano/contraplano o del uso del contracampo, en las



Las amapolas

dos últimas (**Elegía de Naniwa** y **Las hermanas de Gion**) ya queda en gran medida marcado ese estilo, apuntalado en el frecuente uso de los planos largos; la preferencia del montaje dentro de la propia secuencia (muy a menudo, como ya hemos dicho, prolongadas tomas estáticas, unidas entre sí por suaves movimientos de cámara, en las que el único movimiento es el que realizan los propios actores), en forma de planos secuencia; el uso habitual del fuera de campo y de la elipsis; la sabiamente combinada mezcla de realismo con esporádicas cuñas oníricas; la frecuente utilización de una estructura dramática circular, apoyada en la utilización de *flashbacks*, que a veces cubren la mayor parte del metraje de la película...

Por otro lado, también en este periodo realiza su paso definitivo al sonoro. Las poco fiables condiciones técnicas que en el terreno del sonido se daban en la industria cinematográfica nipona, la propia inseguridad del realizador a la hora de abordar los retos que el sonido traía consigo y factores tan externos como la presión que los organizados *benshi* ejercían ante los estudios, habían dificultado el acceso definitivo de Mizoguchi al cine hablado. De hecho **Osen, la de las cigüeñas** es todavía muda, y **Oyuki la virgen** y **Las amapolas** participan, en distinta medida, de las técnicas del sonoro, dentro de una estructura general perteneciente al cine silente. Con **Elegía de Naniwa**, Mizoguchi entra ya definitivamente en el sonoro.

Por último, el realizador se rodea de un grupo compacto de colaboradores con los que alcanza un grado de compenetración, y de dominio del resultado final, que no tenía en los tiempos de la Nikkatsu. El productor de los cinco filmes es su amigo, y socio en la Daiichi, Masaichi Nagata, con el que se evitará los "tira y afloja" de periodos anteriores. La fotografía corre a cargo de Minoru Miki, cuya tendencia hacia los contrastes de luz y sombras sirve de perfecto apoyo para retratar a unos personajes que a menudo se ven inmersos en turbios submundos. Mizoguchi había colaborado por primera vez con Miki en **El hilo blanco de la catarata**, y la contribución de su fotografía a la consecución del clima entre real y surreal que exigían algunas de sus secuencias, no pasó inadvertida al realizador, que hizo de él su habitual operador durante muchos años. En cuatro de sus cinco filmes de esta época, la protagonista fue Isuzu Yamada (sólo estuvo ausente en **Las amapolas**). Mizoguchi, que había contado con ella por primera vez para **El desfiladero del amor y del odio**, consideraba a Yamada una de las dos más grandes actrices japonesas, junto a la que será la gran musa de su cine a partir de los años cuarenta: Kinuyo Tanaka.

Pero la gran incorporación en este periodo a su equipo de colaboradores, fue sin duda la del guionista Yoshikata Yoda, quien a partir de **Elegía de Naniwa** escribirá para él los guiones de casi todos sus filmes posteriores, veintitrés en total. La comunicación entre ambos funcionó desde el primer momento, lo que no impidió que no estuviese exenta de tensiones. Mizoguchi exigía a Yoda que rehiciese sus guiones una y otra vez, sin dar demasiadas explicaciones acerca de los cambios que esperaba en cada momento. Entre ambos se producía un sutil juego de adivinaciones, que podía llegar a ser extenuante. Según Yoda, *"Mizoguchi no sabía en realidad escribir un guión, ni dirigir a un actor, ni elegir un decorado. Su método era siempre hacer a sus colaboradores que empezasen de nuevo. Me pedía que escribiese mis guiones siete, ocho, diez, quince veces, hasta que al fin decía: 'Por una vez, no está mal'. Lo que quería decir es que estaba satisfecho y que iba por fin a comenzar el rodaje"* (13). El propio Mizoguchi afirmaba que era imposible delimitar en aquellos guiones dónde acababa el trabajo de Yoda y empezaba el suyo propio. Lo cierto es que ambos firman juntos los tres primeros guiones en común (**Elegía de Naniwa**, **Las hermanas de Gion** y **El valle del amor y la tristeza**), pero a partir de ahí, Mizoguchi no volverá a aparecer en los créditos como guionista.

Osen, la de las cigüeñas

Yoda, un hombre de izquierdas de manera mucho más resuelta que Mizoguchi, compartía con éste la atracción hacia Kansai, cuya lengua había ocupado hasta entonces en el cine japonés un lugar caricaturesco. Yoda consiguió romper con esa etiqueta, al tiempo que supo en sus guiones agudizar el contraste entre la tradicional forma de vivir de esa zona del este de Japón y la moderna metrópolis occidental en que se había convertido Tokio. Ese contraste, tan habitual en el cine de Mizoguchi, no debe verse como un simple enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo. De hecho, visto así, podría considerarse que la opción de Mizoguchi fue un tanto retrógrada, de oposición a un progreso por otro lado inexorable. Lo que el realizador buscaba, y con él su guionista, era un mundo menos artificial, siempre en el contexto de su constante aspiración a reflejar la realidad, que a él le era infinitamente más fácil encontrar en las calles de Kyoto u Osaka, que en el ajetreo caótico de Tokio. Por otro lado, es evidente que el pausado ritmo de Kansai se adaptaba a la perfección a las características que Mizoguchi buscaba para su puesta en escena.

Para su primera película con la Daiichi, Mizoguchi decidió adaptar nuevamente una novela de Kyôka Izumi, un escritor al que admiraba profundamente y al que había utilizado en **El hilo blanco de la catarata**. En ambos casos las secuencias oníricas se integran de forma notable en su habitual puesta en escena realista, una combinación que muchos años después llegará a alcanzar sus mayores logros en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953). De la misma forma, ambos filmes están protagonizados por una mujer capaz de sacrificarse hasta sus últimas consecuencias por el hombre al que ama, sin que éste sea consciente de la magnitud de su sacrificio. La película se organiza como un gran *flashback*, en la que el médico Sokichi Hata rememora a Osen, su amor de juventud, que consiguió salvarle de la banda de delincuentes en la que se había metido precisamente atraido por su belleza. A continuación, Osen se dedica a la prostitución para pagar sus estudios de medicina. Finalmente, descubre que la mujer enferma y abandonada que se encuentra en la misma estación es la propia Osen, ya incapaz de reconocerle, por lo que lo único que puede hacer es conducirla a un hospital. Otros *flashback* se integran dentro de éste, que supone casi la totalidad del metraje. Sin duda esta complicada estructura fue la que frenó la emergencia, en toda su intensidad, de las ideas que, acerca de la puesta en escena, Mizoguchi venía planteándose ya de forma gradual. No escasean todavía los primeros planos, aunque ya es mayor el peso de las tomas estáticas, los planos largos y la utilización del fuera de campo, mientras que los intertítulos son empleados de forma menos generalizada que en películas anteriores, lo que redunda a favor de la continuidad de la acción. **Osen, la de las cigüeñas** es para Antonio Santos *"uno de los filmes más violentos de Mizoguchi"* (14).

Si **Oyuki, la virgen** es una película fallida, hasta el punto que el propio realizador la calificó de *"una adaptación muy mala de* Bola de sebo (la novela de Maupassant), *(...) el guión no estaba bien hecho"*, **Las amapolas**, pese a sus irregularidades, no carece de interés. Junto a los mismos titubeos en la puesta en escena, nos encontramos con una nueva historia circular, en la que, otra vez, cobra especial importancia el uso del *flashback*. La joven Sayoko viaja con su padre de Kyoto a Tokio para reunirse con Fujio. El padre recuerda la adopción de éste, huérfano, y su envío a la capital para cursar sus estudios, tras prometerle con Sayoko. En Tokio descubren que Fujio mantiene relaciones con otra mujer, a su vez prometida de un estudiante. Vuelven a Kyoto, pero a última hora Fujio consigue coger el mismo tren para unirse a ellos. Una vez más, la fuerza de carácter de las dos mujeres está muy por encima de la de los personajes masculinos. Pero el interés argumental de este film está en la clara contraposición del Kyoto tradicional y el moderno Tokio, pocas veces tan explícita en una película de Mizoguchi. El final podría abonar la idea del ya citado conservadurismo del realizador. En realidad, éste se posiciona en favor de sentimientos como la lealtad y la autenticidad. No obstante, uno se

atreve a imaginar que, si este guión hubiese caído en manos de Yoda, esa contraposición hubiese estado mucho más matizada.

Ya con Yoda como guionista, **Elegia de Naniwa** es la primera película sonora de Mizoguchi con todas las de la ley. Naniwa es el antiguo nombre de Osaka y su realizador afirmaba que este film *"no se hubiera podido hacer en otro sitio que no fuera Kansai"*. Narra la historia de la joven Ayako que, ante el desinterés de su novio por las insinuaciones hacia ella de su jefe, cede a sus pretensiones para conseguir el dinero que su familia necesita para pagar sus deudas. Enterada la mujer del jefe, Ayako es despedida, ante lo que es abandonada, tanto por su amante como por su novio. Como tantas veces en el cine de Mizoguchi, la única salida para la protagonista es la prostitución. Cuando la joven arrebata el dinero a uno de sus clientes y se niega a satisfacer sus deseos, es detenida por la policía. Como consecuencia, su familia, que no había dudado hasta ese momento en aprovecharse de los dudosos ingresos de su hija, la echa a la calle. Argumento, como puede verse, habitual en el cine de Mizoguchi, en **Elegía de Naniwa** cristalizan por fín los principios de puesta en escena buscados largamente por su realizador. Rodada en veinte días, en ella apenas encontramos primeros planos, mientras abundan los planos largos; no existe un solo plano/contraplano; se utiliza con profusión la elipsis y como afirma Hubert Niogret *"todos los cambios en la vida del personaje, los peldaños que descienden hacia la prostitución, nos son comunicados indirectamente"* (15); la generalización del plano secuencia proporciona un mayor realismo. A este respecto, para Yoda *"se puede decir que este film marca el advenimiento del realismo en el cine japonés"*, mientras que para Burch, que consideraba la película muy inferior a **Las hermanas de Gion**, es *"una prefiguración de la decadencia de Mizoguchi en la posguerra"*. Después de que el realizador sortease con habilidad las trabas que la policía había puesto al guión previo, la película estuvo prohibida hasta 1940.

Si **Elegía de Naniwa** tuvo tan buenas críticas como pésima carrera comercial, otro tanto se puede decir de **Las hermanas de Gion**, cuyo fracaso económico supuso el cierre de la productora Daiichi, ya previamente herida de muerte. Sin embargo **Las hermanas de Gion** fue la única película de Mizoguchi que alcanzó el título de mejor película del año para la prestigiosa revista japonesa *Kinema-Jumpo*. Los titubeos de su anterior film desaparecen ahora, los planos secuencia alcanzan su madurez con el delicado uso de leves movimientos de cámara que ejercen de mullidas bisagras y los planos largos se enseñorean de todo su metraje, hasta el punto de que Antonio Santos contabiliza tan sólo dos primeros planos en toda la película. De nuevo nos encontramos en Kansai. Ahora se trata de Gion, el barrio de *geishas* de Kyoto, más concretamente de Otsubu, la zona de Gion en la que se localizan las más modestas casas de té. La oposición entre tradición y modernidad toma un matiz diferente, representada por la que mantienen las hermanas Umakichi y Omocha, ambas *geishas* de Otsabu. Mientras aquélla es la *geisha* tradicional, que se mantiene fiel a su protector, incluso cuando éste se encuentra prácticamente en la ruina, Omocha busca una mayor independencia y defiende su derecho a aprovecharse al máximo de sus clientes. La realidad derrotará a ambas. Una derrota que abona la idea de que la denuncia de la opresión de las mujeres por parte de Mizoguchi, estaba lejos de llevar consigo una reivindicación de un cambio profundo en las estructuras sociales que la hacían posible.

Las hermanas de Gion es, sin duda (aunque con todas las cautelas que supone el hecho de que antes de sus cinco películas para la Daiichi -todas las cuales han llegado hasta nuestros días-, sólo se conservan cuatro de sus filmes), su mejor obra hasta el momento. En este punto, cabe señalar que la crítica japonesa ha considerado siempre que los mejores filmes del realizador son **Elegía de Naniwa**, **Las hermanas de Gion** y **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952), a las que muchos unen **Historia de los crisantemos tardíos** (1939) o **Los amantes cru-**

cificados (1954). En esta línea siempre se han dejado en segundo plano algunas de las películas por las que fue reconocido en Occidente -**Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, **El intendente Sansho** (1954) o **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954)-, al considerar que tenían demasiadas concesiones comerciales, conscientemente elaboradas para colarse por la brecha que Kurosawa abrió en el Festival de Venecia con **Rashomon** (*Rashomon,* 1950). Algo que, evidentemente, no se corresponde con el alborozo que su obra provocó entre ciertos núcleos europeos, representados especialmente por los jóvenes de *Cahiers du Cinéma* (Rivette, Truffautt, Rohmer, Astruc, Godard, Doniol-Valcroze, con su maestro Bazin a la cabeza).

Disuelta la Daiichi, Mizoguchi vuelve a trabajar para la Shinkô, con la que realiza sus tres siguientes filmes, de los que sólo se conserva el primero, **El valle del amor y la tristeza**, un título al parecer menor basado en *Resurrección*, la novela de Tolstoi. Uno de los títulos perdidos, **La canción del campamento** (1938), era al parecer un canto al nacionalismo emergente, basado en un canto guerrero. Al respecto, es significativo que ésta sea una de las pocas películas, desde **Elegía de Naniwa**, en cuyo guión no participó en absoluto su inseparable Yoshikata Yoda. Ese mismo año se instaura el régimen militar y Japón inicia su guerra con China. Al tiempo que comienzan a potenciarse los *jidai-geki*, más apropiados para el canto del nacionalismo militarista imperante, es suspendida la importación de películas extranjeras, en tanto se elaboran normas restrictivas para su comercialización. En los años siguientes, pocas serán las producciones foráneas que se estrenen en el país. Incluso las alemanas, en principio autorizadas, debían de pasar bajo el control de la censura. En 1939 es promulgada la Ley del Cine, claramente inspirada en la de la Alemania nazi, que lleva consigo, entre otras medidas restrictivas, la censura previa de guiones por parte del Ministerio del Interior. Un año después, se proclama la obligatoriedad de proyectar noticiarios en todas las proyecciones cinematográficas. Dichos noticiarios eran controlados por un sector que previamente había sido convertido en un monopolio controlado por el Estado. En 1941, el mismo año en el que Japón bombardea Pearl Harbour y entra en la guerra, las diez productoras existentes en ese momento en Japón son obligadas a convertirse en dos, además de la productora monopolista de noticiarios y documentales. Shôchiku y Tôhô, muy bien relacionadas con el régimen militar, obtienen las dos licencias. Ante las protestas del resto de las productoras se concede una tercera licencia, que será otorgada a Daie, resultado de la fusión de Nikkatsu, Shinkô y Daito (16).

Ante tal situación, Mizoguchi se siente sin duda desconcertado. Ya nos ha mostrado en su cine la poca simpatía que sentía por el militarismo, pero también hemos podido ver la poca firmeza de sus supuestas posturas de izquierda, que le hicieron plegarse en más de una ocasión ante la fuerza de los hechos. Tras la incorporación de la Shinkô al cajón de sastre en que se convirtió la recién nacida Daiei -con la que terminaría colaborando en la última etapa de su carrera-, comienza una larga etapa con la Shôchiku, que se extenderá a lo largo de toda la década

Las hermanas de Gion

de los cuarenta. En un imposible juego de malabarismo, se enfrasca en una serie de filmes ambientados en la época Meiji. El propio Mizoguchi lo contaría años después: *"En la época en que hacía este género de películas, los militares ejercían una censura extremadamente severa; y mientras yo deseaba seguir la dirección indicada por* ***Elegía de Naniwa****, me lo impidieron al juzgar el espíritu del film como una 'tendencia decadente'. Para evitar sus ataques me vi obligado a realizar estos filmes sobre actores. Claro que no fue sólo un refugio. Lo que me llevó a rodar películas de este tipo fue además la nostalgia de aquel tiempo que amaba, el tiempo en el que nací y me eduqué. Sólo quería expresar su belleza. Es por eso por lo que era muy exigente con los detalles, aunque se tratase de una simple lámpara"* (17). Aún se corroboraría, desmarcándose del régimen militarista, cuando habla de la tercera entrega de una especie de trilogía acerca del mundo del teatro, **La vida de un actor** (1941), de la que afirma que es una película *"que concierne únicamente a la vida de un artista y era mi única forma de resistencia"*.

Sin embargo, no nos engañemos, la resistencia de Mizoguchi tiene sus lagunas. Durante estos años no dudó en aceptar determinados cargos. Fue consejero del Comité para el Cine, así como jefe del Sindicato de Autores. No fue esto lo más grave. El historiador Akira Iwakasi recuerda que suscribió el escrito (posiblemente redactado por un ayudante, pero en todo caso asumido públicamente) titulado "El carácter japonés del cine", en el que se dicen "perlas" como la que sigue: *"Creo en el cine de guerra, creo firme y profundamente en el desarrollo grande y bello de nuestro espíritu nacional por el sacrificio y la muerte en la guerra. De aquí precisamente me gustaría partir en la creación de un nuevo cine nacional"* (18).

Sólo la primera parte de esta "trilogía teatral" se ha conservado. Se trata de **Historia de los crisantemos tardíos**, una de sus más exquisitas películas, en la que se confirman sus hallazgos estéticos de la época Daiichi. El film se sumerge en el mundo del teatro *kabuki*, a través de las dificultades del actor Kikunosuke Onoe, que debe mostrar a su propio clan (de larga tradición teatral) y a sí mismo, su capacidad como *oyama* (actor que interpretaba papeles femeninos en el *kabuki*), apoyado tan sólo por su amante, Otoku, rechazada a su vez por el clan por su condición de simple criada. El triunfo final de Kikunosuke llevará consigo el abandono de Otoku, que morirá sin poder compartir la gloria que tanto ha contribuido a alumbrar. Una vez más, un personaje femenino con un carácter mucho más fuerte que su compañero, que practica el habitual egoísmo propio de los hombres en el cine de Mizoguchi.

Éste se reafirma en los logros ya apuntados a propósito de los dos últimos filmes con la Daiichi, insistiendo en los planos secuencia (Burch contabiliza ciento cuarenta planos en un metraje superior a dos horas cuando, según sus cálculos, un montaje tradicional contaría con entre cuatrocientos y seiscientos planos), las tomas largas y el uso del gran angular, que le proporcionaba su tan deseada profundidad de campo, en aras a conseguir el mayor realismo posible. Estos dos últimos recursos (planos largos y uso del gran angular) tenían en este caso un origen añadido. Para interpretar al protagonista, Mizoguchi consiguió convencer a Shôtarô Hanayagi, el más famoso *oyama* del teatro *kabuki*. El problema es que se trataba de un actor maduro, que debía interpretar a un personaje de veinte años. Tras constatar que el maquillaje no era suficiente para dar veracidad a la diferencia de edad, el realizador optó por explotar al máximo su teoría de las tomas distanciadas y el consecuente rechazo de los primeros planos. Curiosamente, Mizoguchi rompe su propio principio de llevar el montaje al interior del plano, mediante el uso de los planos-secuencia, al filmar las representaciones teatrales que aparecen en el film, y que podrían pedir con mayor rigor el uso de esos planos secuencia, para establecer en ellos un juego de montajes paralelos en los que mostrar sucesivamente el escenario, el público, la reacción de los miembros del clan de Kikunosuke y la mirada, siempre espectante, de Otoku entre bastidores. Con **Historia de los crisantemos tardíos** asistimos a una de las más elaboradas mues-

Historia de los crisantemos tardíos

tras de los principios estéticos del cine de Mizoguchi.

En la desaparecida **La mujer de Naniwa** (1940), la segunda de la trilogía, aparece por primera vez como protagonista Kinuyo Tanaka, que se convertiría en su actriz-fetiche durante más de una década. Otra incorporación de esta época es la del director artístico Hiroshi Mizutani, que, desde su trabajo en **Historia de los crisantemos tardíos**, se convertirá en colaborador casi permanente hasta el final de su carrera. Mizutani abundaba en la idea de un Mizoguchi perfeccionista hasta el último detalle: *"Cuando Mizoguchi era joven quería ser pintor. Siempre ha conservado su mirada de pintor. Esa mirada traspasaba todo, era muy exigente hasta en los últimos detalles, hasta en el más pequeño objeto. Era muy fácil satisfacerle. (...) Él mismo elegía los vestidos, a los que daba gran importancia"*. Así mismo, durante los años 1940-41, Mizoguchi intentó refugiarse en el teatro. Según el actor Hanayagi, en esta época montó la obra de su amigo y colaborador Matsutaro Kawaguchi *La sublime canción de Fukagawa*, e incluso intentó infructuosamente llevar a cabo un par de montajes más (20).

Frases como *"es una película que me vi forzado a realizar"* referida a **La venganza de los cuarenta y siete samurais**, o *"en esa época todo el mundo estaba movilizado. Yo me escondía"* a **La leyenda de Musashi** (1944) definen con concisión el estado de ánimo de Mizoguchi durante los duros años de la guerra. El miedo parece definir por encima de otros sentimientos el motor de su comportamiento. Un miedo que se situaba por encima de su capacidad crítica contra un régimen profundamente militarista. Efectivamente, Mizoguchi se escondió tras una serie de películas, que se adscribían al género de las *chambaras*, filmes de *samurais* y peleas

a espada que poco tenían que ver con su temática habitual, pero que le sirvieron de refugio ante una sociedad hostil. Sólo tres películas de las cinco que realizó entonces se han conservado (las dos citadas y **La espada Bijomaru**, 1945) y sólo en la primera de todas consiguió zafarse, siquiera estéticamente, de las rígidas convenciones del género.

La venganza de los cuarenta y siete samurais parte de una leyenda, muy popular en Japón, que está en el origen de un gran número de obras de teatro *kabuki* y de un buen puñado de adaptaciones cinematográficas entre las que, al parecer, destacó la versión, hoy perdida, que en 1932 realizó Teinosuke Kinugasa (**Chûshingura**). La épica historia de los cuarenta y siete *samurais* que deciden confabularse para vengar la traición que llevó al *seppuku* (el suicidio ritual japonés) a su señor, fue una auténtica superproducción al servicio del régimen fascista japonés. La producción fue asumida en un principio por la Kôa Eiga, una productora creada por el propio Mizoguchi junto a dos antiguos compañeros de la Nikkatsu, que habían dejado esta compañía. Pronto los medios de la recién nacida productora -que se vería obligada a cerrar tras el colosal esfuerzo económico- se mostraron insuficientes y tuvo que acudir la Shôchiku en auxilio de una película que, pese a su elevado coste jamás recuperado, recibió todas las bendiciones del régimen. Fue precisamente durante el rodaje de este film cuando su esposa perdió definitivamente la razón.

Consciente de que no era un realizador especialmente dotado para el cine de acción (al contrario de, por ejemplo, Akira Kurosawa), Mizoguchi convirtió su película en una historia intimista, en la que abundan las reflexiones y las secuencias rituales, que se dirían extraidas de la tradición del teatro *nô*, para disgusto, todo hay que decirlo, de la Shôchiku, que esperaba un film espectacular que pudiese recuperar en taquilla el abultado presupuesto. Cosa que, evidentemente, no sucedió. Para conseguirlo, el realizador desterró todas las secuencias de acción al fuera de campo, con una profusión de elipsis como nunca se había dado en su filmografía. Otro tanto se puede decir de la espléndida utilización de su recurso distintivo por antonomasia, el del plano secuencia, que alcanza aquí varios de los mejores ejemplos de toda su obra. Si conseguimos descontextualizar el mensaje de **La venganza de los cuarenta y siete samurais**, seguramente ha-

bría que admitir que se trata de uno de los mejores trabajos de puesta en escena de Mizoguchi.

El carácter pragmático de Mizoguchi hace que al final de la guerra, y durante la ocupación de las fuerzas norteamericanas, siga gozando de determinados favores. Es nombrado miembro de la Comisión de Estudios Sociales del Ministerio de Educación Nacional, presidente de la Comisión Central del Cine y presidente del sindicato de la Shôchiku, aunque su enfrentamiento ante los trabajadores durante una huelga, le obligó a dimitir al poco tiempo de ese último cargo. Durante los siguientes años continúa trabajando con la Shôchiku, con la que realizará cinco películas más. A nivel industrial se vive una nueva reestructuración del sector y cinco productoras dominan el panorama: las supervivientes Tôhô, Shôchiku y Daiei (de la que a su vez vuelve a separarse la Nikkatsu), junto con las recién llegadas Sintôhô y Toei. Al final de este periodo, en 1949, Mizoguchi es nombrado presidente perpetuo de la Asociación de Directores de Cine de Japón.

En el terreno puramente artístico Mizoguchi vive años de desconcierto. Sus últimas películas le habían alejado del que, a la postre, puede ser considerado como el periodo más coherente de toda su carrera: su paso por la Daiichi, culminado depués por **Historia de los crisantemos tardíos**. La censura del régimen militarista japonés era ahora sustituida por la de las fuerzas de ocupación. El papel de perseguidas que antes jugaban las *gendai-geki*, era ahora ocupado por las *jidai-geki* o películas históricas, en las que los norteamericanos siempre veían el peligro de un canto a las tradiciones nacionales niponas. Mizoguchi vuelve a sumergirse en el universo femenino, el que mejor conoce, aunque la sospecha que se cierne automáticamente sobre todo intento de reflejar esas tradiciones, hace que se vea obligado a construir mujeres más independientes y modernas, tan lejos del añorado espíritu de Kansai, como del propio realizador. Fueron películas en general mal recibidas por la crítica, lo que sumió al realizador en un profundo desasosiego. Se diría que en aquellos años el director intenta recomponer su carrera a base de eclecticismo. Junto a muchos de los rasgos más característicos de su puesta en escena durante los años anteriores a la guerra, Mizoguchi cede a la tentación de introducir algunos de los recursos que había ido abandonando durante esos años (mayor montaje en determinadas secuencias; vuelta a un uso, si no abundante, sí significativo, de los primeros planos...). Por otro lado, todas sus películas realizadas después de la guerra (desde **La victoria de las mujeres**, 1946) se han conservado, lo que hace que su obra sea, a partir de este momento, más conocida y los comentarios que puedan hacerse a propósito de ella, lo sean con mayor conocimiento de causa.

Cinco mujeres alrededor de Utamaro

Si en este último periodo con la Shôchiku no puede hablarse de obras maestras, tampoco sería justo relegarlo a las tinieblas. En varias de estas películas se pueden encontrar hallazgos parciales, en algún caso más que notables. La más interesante es, sin duda, **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), la historia de un pintor muy popular en el Japón de la segunda mital del siglo XVIII, que se enfrentó a los convencionalismos con sus retratos femeninos. Los dibujos de Utamaro mostraban a unas mujeres de un evidente erotismo, muy acorde con los ideales del pintor, que vivió de forma indisociable sexo y pintura. Sus modelos eran, a su vez, amantes y el gran placer para él fueron sus dibujos directamente en la espalda de algunas de ellas. De hecho, Antonio Santos considera la secuencia en la que Utamaro pinta la espalda de su modelo Takasode, como *"la escena erótica más hermosa e intensa de toda la carrera de Mizoguchi"* (21). El paralelismo entre Utamaro y el propio Mizoguchi es evidente y queda refrendado por las propias declaraciones de Yoda que admite *"haber querido, casi inconscientemente, hacer el retrato de Mizoguchi a través de Utamaro"* (22). El hecho de que la película se situase en el siglo XVIII provocó la desconfianza de los norteamericanos, siempre recelosos ante toda acción situada en el pasado. El propio realizador tuvo que convencer a los censores de las fuerzas de ocupación de que se trataba de la biografía

de un hombre profundamente liberal, siempre opuesto a las viejas tradiciones.

Tampoco sus dos realizaciones posteriores carecen de atractivos, pese a sus titubeos en el terreno de la puesta en escena. De **El amor de la actriz Sumako** (1947) Noël Burch afirma que *"desde el punto de vista dramático, el film es también uno de los más conseguidos de Mizoguchi"* (23), aunque el realizador apuntase que *"desde el punto de vista comercial fue un éxito, pero desde el punto de vista artístico estuvo menos lograda"*. Argumentalmente, el film estaba en la línea de las nuevas directrices oficiales. La historia del dramaturgo Hogetsu Shimamura y la actriz Sumako Matsuo (la en aquella época omnipresente Kinuyo Tanaka, en una de sus mejores interpretaciones) es una clara defensa del teatro *shimpa*, que pretendía renovar el anquilosado teatro tradicional japonés, frente a los cerrados códigos del *kabuki*.

Por su parte, **Mujeres en la noche** (1948) supone el retorno de Mizoguchi al tema de la prostitución. Esta película, *"un film negro en todos los sentidos de la palabra"* (24), retrata la prostitución como un submundo en el que se mezclan la violencia y la delincuencia, la insolidaridad y la miseria. Mizoguchi intentó acercarse al emergente neorrealismo italiano, deslumbrado especialmente por **Roma ciudad abierta** (*Roma, citta aperta*; R. Rossellini, 1945), como luego lo sería por **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*; V. de Sica, 1948). La dureza de sus imágenes es resaltada por las tomas semidocumentales de una Osaka en ruinas, que pugna por escapar de los efectos de la guerra.

Hacía tiempo que Mizoguchi quería llevar a la pantalla la novela de Saikaku Ihara *Koshoku Ichidai Onna* y así se lo hizo saber a la

Shôchiku, que rechazó la oferta. El realizador se dirigió entonces a la Shintôhô (nacida en 1949 de una escisión de la Tôhô), que aceptó con la condición de que antes dirigiese **El destino de la señora Yuki** (1950). Con ello, Mizoguchi se embarcaba en una trilogía enmarcada dentro del subgénero de las *tsuma-mono* (o películas sobre esposas), que realizaría sucesivamente para Shintôhô, Tôhô y Daiei. Dominadas por el mismo eclecticismo formal que las anteriores, estas tres películas poco aportan a la filmografía de su realizador. Las constantes temáticas son claras. Todas ellas presentan a una protagonista femenina, caracterizada por su defensa de las tradiciones más rancias y por una inconmensurable capacidad de sacrificio. Son mujeres apegadas a la tierra de sus antepasados, maltratadas y humilladas por personajes masculinos sin escrúpulos o, en el mejor de los casos, indolentes. Melodramas excesivos con personajes demasiado esquemáticos, que enfrentan el Japón profundo con una nueva forma de vida (ubicada casi siempre en la populosa ciudad de Tokio), que supone una huida hacia adelante frente al fracaso de su historia reciente. Estas mujeres, cuya patente frustración sexual se ha emparentado en varias ocasiones con la de Emma Bovary, no tienen, sin embargo, su capacidad de rebelión y, o bien acaban por suicidarse, como Yuki en **El destino de la señora Yuki** o Michiko en **La dama de Mu-**

sashino (1951), o bien permanecen en una estricta soledad interior como Oyu en **Señorita Oyu** (1951), tras haber perdido a todos sus seres queridos. Constituyen, en definitiva, una demasiado evidente parábola entre un viejo Japón caduco y una nueva sociedad abierta descaradamente a la influencia occidental, parábola construida con una nada disimulada dosis de amargura por parte del realizador.

Mizoguchi no se mostraba satisfecho con esta trilogía y declaró abiertamente que la aceptación de realizar la primera de ellas fue sencillamente como paso previo a su más ambicioso proyecto en ese momento, que acabaría cristalizándose de la mano de la Shintôhô, en **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952). La mala acogida por el público de los tres filmes no hizo sino afianzarle en la idea de que su cine necesitaba un cambio de rumbo.

En 1951, Akira Kurosawa había obtenido el León de Oro en el Festival de Venecia con su película **Rashomon**, que además recibiría el Oscar a la Mejor Película Extranjera de ese mismo año. Mizoguchi acumulaba demasiados sinsabores en los últimos años, pero intuía que tenía en sus manos el instrumento para romper el maleficio que parecía pesar sobre su carrera, así que en 1952 realiza **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**, un proyecto que llevaba años madurando en su cabeza. La gran capacidad de observación de Ihara, un novelista del siglo XVII, hijo de acaudalados comerciantes que, tras perder prematuramente a su esposa e hija, se dedicó a recorrer el país, le llevaría a trazar en sus novelas un fiel retrato de la sociedad japonesa de su tiempo. De ahí proviene el mayor mérito, desde el punto de vista argumental, de la película: la recreación de todos los escalafones de una estratificada sociedad feudal, a través de las desventuras de su protagonista, Oharu, que pasa desde una acomodada posición (perdida al ser desterrada a causa de sus relaciones con un sirviente, interpretado por el gran actor Toshiro Mifune, en su única colaboración con Mizoguchi), a una monja budista mendicante, pasando por los papeles de concubina de un comerciante, música callejera o prostituta. Consecuentemente con la época, Oharu es aplastada por un destino inamovible, subrayado en el film por los numerosos picados con que el realizador doblega a su protagonista: *"Jamás la idea de rebelión aflora en el espíritu de Oharu: todo sucede según una voluntad superior a la que sería absurdo enfrentarse"* (25).

Mizoguchi recupera con esta película todos los elementos de su más particular puesta en escena. Destierra otra vez los primeros planos, para refugiarse en las tomas largas, que algún crítico de *Cahiers* (sin duda poco informado acerca de un realizador que empe-

zó a ser aclamado en Occidente precisamente a raíz de este film) atribuyó a la falta de medios técnicos. Desplegó con profusión y efectividad su ya probado dominio de la técnica del plano secuencia. Recurrió de nuevo a una estructura circular: Oharu narra su historia, ya anciana, ante la imagen de Buda, en un templo de Kyoto, mediante un largo *flashback*. Protagonista una vez más, Kinuyo Tanaka vuelve a obsequiar al realizador con una de sus interpretaciones antológicas.

Espoleado, y al mismo tiempo celoso, por el triunfo de Kurosawa, Mizoguchi presenta su película en la Mostra de Venecia, en la que obtiene el León de Plata al Mejor Realizador, compartido con dos de los directores occidentales que más admiraba: John Ford -**El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*, 1952)- y Roberto Rossellini -**Europa 51** (*Europa'51*, 1952)-. A propósito del fallo, Doniol-Valcroze escribió: *"El jurado le dió el premio* 'por la exquisita sensibilidad con la que ha sabido hacer revivir el mundo feudal japonés del siglo XVIII alrededor de la vida de una mujer'. *¡En qué galantes términos se expresan! En realidad la película no es en absoluto exquisita. En ella se aprecian sobre todo sentimientos ásperos, violentos, groseros. (...) ¿Melodrama?, sin duda. Pero salvado por el exotismo y el rigor del talento de Mizoguchi, que conduce su historia lentamente, sin falso pudor, con un profundo sentido del tiempo cinematográfico"* (26).

En 1952 Japón recupera su soberanía nacional con un parlamento apoyado en la constitución democrática "inspirada" por los norteamericanos en 1946. A la libertad de su país se une la del propio Mizoguchi, que ha recuperado su autoestima y ahora es, por fin, un cineasta reconocido por la crítica internacional. El director se refugiará en la Daiei, compañía que dirige su amigo (y ex-socio en la Daiichi) Masaichi Nagata. Con ella va a dirigir las ocho películas que cierran su filmografía. **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, la primera de ellas, está basada en dos relatos del libro de cuentos fantásticos *Ugetsu Monogatari*, de Akinari Ueda, escrito en 1776 a partir de antiguas leyendas chinas, y, aunque esto no se especifique en los títulos de crédito, en el relato *Condecorado*, de Maupassant. Arranca en una pequeña aldea, en el siglo XVI, fustigada como tantas otras por las continuas tropelías de uno de los muchos ejércitos que se baten en una generalizada guerra civil a pequeña escala. Los hermanos Genjurô y Tobei se separan de sus esposas por diferentes motivos. El primero para conseguir dinero en la capital y el segundo para convertirse en un poderoso guerrero. Miyagi, la mujer de Genjurô, morirá a manos de un grupo de soldados y Ohama, la de Tobei, será violada y acabará como prostituta de la soldadesca. Mientras, Genjurô, que ha llegado a conseguir una admirable perfección en la elaboración de sus piezas de cerámica, vive una apasionada historia de amor con Wakasa -que resulta ser el espíritu de una bella princesa fallecida años antes- y Tobei consigue convertirse en el guerrero que pretendía a base de malas artes. Cuando éste descubre a su mujer en una casa de *geishas*, abandona sus armas y regresa con ella a la aldea. Lo mismo ocurre con Genjurô, que regresa aterrado tras descubrir la verdadera identidad de Wakasa. En su casa será recibido por su esposa, en realidad su espíritu, que se desvanecerá con el primer sueño reparador de Genjurô. Si por una vez nos detenemos con cierta meticulosidad en el detalle del argumento, es porque su complicidad, y la perfecta trabazón de las diversas acciones, es uno de los grandes logros de esta película. El otro es, sin duda, la magistral integración de las numerosas secuencias oníricas dentro de una puesta en escena rigurosamente realista. En palabras de Legrand *"uno se sorprende del hecho de que no haya ningún hiato entre lo natural y lo sobrenatural"* (27). Las dos incursiones de Genjurô en el palacio de Wakasa son claro ejemplo de esto. Hasta que el protagonista entra en él, podemos ver una mansión casi en ruinas, cercada por una vegetación salvaje y descuidada. Una vez en su interior, el simple hecho de que la fiel sirvienta de Wakasa encienda unas lámparas, transforma la casa deshabitada en el palacio que fue. Lo mismo ocurre con la abandonada casa de Genjurô que, a su vuelta, recupera toda su calidez interior por el simple hecho de que el espíritu de Miyagi prepare el puchero a la lumbre del hogar. No hay el menor efecto especial, ni la más mínima truculencia. Lo irreal se integra en la realidad con una naturalidad sorprendente. **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** es la más alta expresión de ese contraste realidad/fantasía que Mizoguchi había buscado en numerosas ocasiones desde **El hilo blanco de la catarata**, veinte años antes.

Si la crítica japonesa no recibió la película de demasiado buen grado, en Occidente fue aceptada como la consagración de un maestro recién descubierto, obteniendo un nuevo León de Plata en Venecia. Rohmer se deshacía en elogios: *"Uno de los más bellos filmes de la historia del cine; (...) uno de los más bellos poemas de aventuras y* amour-fou*; uno de los cantos más fervientes que se hayan compuesto en honor de la renuncia y la fidelidad; un himno a la unidad y al mismo tiempo a la diversidad de las apariencias. Es un cuento de hadas, tratado con un realismo tan minucioso que podríamos decir que nunca antes la Edad Media había sido*

evocada tan correctamente en la pantalla" (28). El propio Mizoguchi tampoco compartía el alborozo de los chicos de *Cahiers*. Si no se mostraba satisfecho era porque creía que había realizado un film menos duro de lo que los relatos originales hubieran exigido, sobre todo después de que la productora impusiese un final en el que se modificaba la actitud de Tobei, quien en un principio seguía su camino como guerrero, lo que contribuía a relativizar el plácido final que resultó ser el definitivo.

Aunque tras sus dos consecutivos triunfos internacionales Mizoguchi está en disposición de hacer prácticamente lo que quiera, se embarca en un film, **Los músicos de Gion** (1953), que poco aporta a su filmografía. Se trata de una nueva reflexión en torno al mundo de las *geishas*, con la única novedad de que sus protagonistas -los tiempos están cambiando- reivindican para su oficio una libertad que escandaliza a la patrona y a los conservadores clientes del barrio de Gion, que asisten atónitos a esta "rebelión" de las sumisas *geishas*. Estas mismas contradicciones de un mundo profundamente codificado, pero a la vez acechado en sus principios por la cada vez más clara influencia occidental, son las mismas contradicciones a las que se enfrenta el viejo Japón. Una contradicción que, no obstante, reaparecerá con más fortuna en el último film del realizador. Pero en 1954 reencontró la senda perdida con otra incursión en los duros tiempos de la Edad Media, un periodo inusitadamente largo en la historia de Japón, que no necesariamente se corresponde con el calendario occidental. La película es **El intendente Sansho**.

El intendente Sansho está basada en un cuento de Ogai Mori, escrito a principios de siglo e inspirado en antiguas leyendas de tradición oral. La acción se sitúa en el siglo XI, en pleno periodo Heian, una turbulenta época en la que Japón estaba dominado por una poderosa aristocracia extremadamente militarizada y no exenta, en absoluto, de luchas intestinas. La película narra la rebelión del joven Zushio frente al despótico Sansho, que le mantenía esclavizado junto a su hermana. Ambos habían sido separados de su madre cuando intentaban reencontrarse con el padre, el antiguo gobernador Masauji, destituido y desterrado por su trato demasiado "condescendiente" hacia los campesinos. El enfrentamiento final de Zushio con Sansho es tanto una venganza indirecta del padre, como la rebelión contra el totalitarismo que ejerce el sádico intendente, así como contra las ideas esclavistas de toda una sociedad. Actualizado, es fácil la lectura de un enfrentamiento de los nuevos ideales democráticos con el totalitarismo del que Japón había salido hacía menos de una década.

Yoda afirma que intentaron *"elevar esta fábula popular a nivel de drama social, estudiando el pre-feudalismo y el budismo de la época"* (29). A este respecto, la inmersión en un mundo sórdido, poblado de polvo y barro, chozas miserables y ropas andrajosas, hambre y violencia, cercado por una naturaleza fértil e inhóspita, consigue en el espectador una cierta sensación claustrofóbica. Respecto al budismo (algo que al firmante de estas líneas se le escapa casi absolutamente), el periodo Heian supuso la japonización de esta religión, asimilada de la civilización china durante el anterior periodo Fugiwara, que se desarrolló a lo largo del siglo VIII. Presente de forma más o menos sutil a lo largo de todo el film, el budismo está simbolizado por la estatuilla de Kannon, la diosa de la piedad, que el padre entrega a Zushio en el momento de su separación y por la cual será reconocido por el primer ministro. Ese reconocimiento hará que se le restituya el rango de gobernador, arrebatado a su padre, desde el que publicará un edicto suprimiendo la venta de seres humanos y se enfrentará al intendente Sansho. De igual forma, será gracias a él como le reconocerá su madre, ya anciana y ciega, en la secuencia final.

El intendente Sansho es un rotundo alegato contra la esclavitud

y el totalitarismo, pero también un melodrama con muchas de las constantes mizoguchianas. Una vez más los personajes femeninos son los más activos, mientras que Zushio llega con el tiempo a internalizar la función de verdugo que sobre él ejercen Sansho y sus hombres, hasta el punto de convertirse en un apreciado colaborador. Sólo la acción del mensaje indirecto de la madre y la contagiosa rebeldía de su hermana le harán tomar una decisión. Madre y hermana protectoras que, una vez más, se sacrificarán por el hombre al que quieren. La primera, doblegada físicamente, pero manteniendo siempre vivos el recuerdo y la esperanza; la segunda, prácticamente obligada a quitarse la vida para lograr la huida de Zushio. Se ha visto incluso en estas figuras un trasunto de las de la madre y la hermana del propio Mizoguchi. Lo contrario se podría decir del padre, un personaje generalmente negativo y opresor a lo largo de toda la filmografía del realizador, que en este caso deviene el punto de referencia para la recuperación de la dignidad por parte de Zushio. El film se cierra con una majestuosa panorámica que reconcilia a madre e hijo con una naturaleza de una placidez que contrasta con la agresividad con la que había sido descrita hasta ese momento y que guarda un reconocible paralelismo con la secuencia final de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**. La película supuso el tercer León de Plata veneciano para el director.

Espoleado por el éxito y el reconocimiento internacionales, Mizoguchi desplegará una actividad casi frenética en 1954, año en que realizará, además de **El intendente Sansho**, otras tres películas: **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla**, **Los amantes crucificados** y **La emperatriz Yang Kwei-Fei**. Paralelamente, la Daiei le confía un importante cargo en la dirección de la productora.

La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla fue al parecer una imposición de la Daiei, teniendo en cuenta su especialidad en el retrato del mundo de la prostitución. Una vez más asistimos a la escenificación de la lucha de lo viejo y lo nuevo, encarnados directamente por Hatsuko, que regenta una próspera casa de *geishas* en Gion, y su hija Yukiko, que ha vuelto de Tokio, donde estudiaba piano, tras un intento de suicidio a causa de un desengaño amoroso. Yukiko considera humillante la sumisión a la que las *geishas* se ven abocadas e intenta dignificar a unas mujeres que parecen vivir sumergidas en la noche de los tiempos. Sin embargo, poco a poco, va comprendiendo que la casa de té de su madre representa en el fondo un microcosmos familiar en el que las *geishas* se refugian de un exterior mucho más hostil. La hija acabará finalmente dirigiendo el negocio, mientras su madre se recupera de una enfermedad. Ciertamente, es difícil encontrar otro calificativo que no sea el de conservador a este final acomodaticio, que pulveriza todas las críticas con las que venía cargada la joven Yukiko a su vuelta de Tokio. Más aún si tenemos en cuenta que un par de años más tarde, el propio Mizoguchi hará una crítica devastadora del submundo de la prostitución en **La calle de la vergüenza** (1956), que nada tendrá que ver con la mullida decadencia de esta película.

La película tiene, eso sí, un valor cronológico añadido: es la última colaboración con Mizoguchi de la gran actriz Kinuyo Tanaka. Lo lamentable del asunto no es tanto la pérdida de una actriz de tal calibre para los últimos cuatro filmes del cineasta, sino las razones que provocaron su separación, que entran dentro de la leyenda negra forjada, con razón al parecer, alrededor de las relaciones de Mizoguchi con las mujeres. El realizador, que entonces convivía, como ya hemos dicho, con su cuñada, propuso a Tanaka que se casase con él. Rumores insistentes a lo largo de los años afirmaban que entre ambos hubo algo más que una simple relación profesional. Sean ciertos o no, que poco importa, la actriz conocía muy bien al director. Al menos, lo suficiente como para rechazar la proposición sin dudarlo. Mizoguchi no sólo no volvió a contar con ella sino que, según se dijo, intentó vetar su acceso a la labor de realizadora.

El intendente Sansho

Sus dos siguientes filmes son sendas historias de amor, de muy distinta catalogación. **Los amantes crucificados** está basada en la obra *Daikyoji Sekireki*, de Monzaemon Chikamatsu, el gran autor clásico de teatro *kabuki* y *bunraku*, conocido en su país como "el Shakespeare japonés". A su vez esta obra se basaba en un hecho real ocurrido en 1684, en vida del autor. El film que narra la rebelión, en defensa de su amor, de Osan, la mujer del rico impresor imperial Ishum, y uno de los más fieles empleados de éste, Mohei, alcanza memorables momentos de un delicado lirismo. Es una vez más, como entre otros señala Antonio Santos (30), una nueva lucha entre el *giri* (el deber de acatamiento a las normas sociales, así como a los rígidos escalafones sociales del Japón clásico) y el *ninjo* (el libre albedrío de los sentimientos). Si los amantes acaban huyendo e incluso superando la tentación del suicidio, para defender un amor que les libera del rígido autoritarismo de Ishum, tampoco se enfrentan de mal grado (sus rostros radiantes en la secuencia final cuando son llevados al suplicio) a la muerte que la sociedad les impone, precisamente por incumplir sus normas. Pese a no escapar a las irregularidades de puesta en escena que los filmes de Mizoguchi arrastran desde **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (e incluso antes, desde principios de los años cuarenta, si se exceptúa por diversos motivos **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**), el desgarrado lirismo de **Los amantes crucificados**, su elegante utilización de la elipsis y la construcción de algunos memorables planos secuencia, convierten esta película en uno de los mejores trabajos de su autor.

Pese a las entusiastas críticas que **La emperatriz Yang Kwei-Fei** recibió en Europa, su primer film en color no está a la altura de sus grandes películas. Coproducido por la Daiei y una productora de Hong Kong, Mizoguchi fue ajeno a su idea inicial y parece que se resistió a realizarla. Se trata además del primero de sus trabajos en color (sólo tres años antes se había rodado la primera película japonesa en color) en un sistema de la casa (Daieicolor) no demasiado evolucionado. La historia está basada en el clásico de principios del siglo XI *La historia de Genji*, de Murasaki Shikibu, inspirado a su vez en la historia real del emperador Hsuan Tsung y su amante Yang Kwei-Fei. Mizoguchi decidió modificar la personalidad de la protagonista (en realidad una intrigante y ambiciosa arribista, que distribuyó cargos públicos entre sus familiares, en lugar de ser utilizada por ellos como sugiere la película), para convertirla en el delicado objeto de la pasión arrebatada del emperador, capaz de aceptar con sumisión la muerte en defensa de la estabilidad del imperio. Sea por la apatía con la que el realizador recibió el encargo, o por las dificultades que le supusieron trabajar por primera vez con el color y, también por primera vez, rodar fuera de Japón, lo cierto es que se trata de un film frío y desapasionado. Algo que realmente se contradice con la propia historia que se pretende narrar. Excesivamente preciosista y relamida, la película vuelve a adoptar una estructura circular, dominada por un gran *flashback* en el que el anciano emperador, esperando la muerte para poder reunirse con su amada, recuerda su vida junto a Yang Kwei-Fei.

Las dos grandes bazas de la película son su exquisita utilización

de la música (algo presente en muchos de los títulos de su filmografía), que se convierte en auténtico motor del *tempo* cinematográfico, y un espléndido uso de la elipsis. Así, son relegadas al fuera de campo secuencias como la del asesinato de las tres damas de su familia (sólo contemplamos el del primer ministro) y la del ajusticiamiento de la protagonista. La delicadeza del *travelling* a ras de tierra que sigue los pasos de la emperatriz, que va dejando caer sucesivamente sus zapatillas, el manto y las joyas en su camino hacia el cadalso, es la más bella secuencia de toda la película.

Poco más que corrección aportó Mizoguchi a su segunda y última aventura con el color: **Historia del clan de los Taira** o **El héroe sacrílego** (1955). Se trata de la primera parte de una trilogía (completada con sendos filmes de Kinugasa y Shima Koji), basada en tres novelas de gran éxito, escritas por Eiji Yoshikawa a partir del poema épico del siglo XIII *El cantar de los Taira*. Éste narraba la decadencia de la aristocracia *Heian*, ante el ascenso de las castas guerreras (enfrentadas a las poderosas órdenes religiosas de la época), que dominarían la historia japonesa hasta la restauración imperial que el periodo Meiji trajo consigo en 1868. Ni siquiera su refugio en el terreno formal (posiblemente sea ésta la obra más ecléctica de su paso por la Daiei), salva la impericia del realizador a la hora de enfrentarse al cine de acción, relegada al fuera de campo, y la película queda finalmente a medio camino de todo y en terreno de nadie, pese a lo que recibirá nuevamente la bendición de la crítica europea de la época.

Yoda afirmaba que Mizoguchi nunca estuvo interesado por el color. Esto puede ser corroborado por la asepsia en la que se refugió en sus dos trabajos en este terreno, en ambos casos películas más o menos impuestas. En consecuencia, para su último trabajo se refugió de nuevo en el blanco y negro. Por una vez sin la colaboración de su guionista Yoshikata Yoda (que sin embargo comenzó enseguida a trabajar en el guión de "Osaka Monogatari", que no llegaría a realizar), Mizoguchi hace su última lectura acerca del mundo de la prostitución. Esta vez se trata de una relectura, como en **Mujeres de la noche**, descarnada y con claras reminiscencias neorrealistas. Realizada mientras el Parlamento debatía la ilegalización de la prostitución (de hecho lo hizo unos meses después de que se concluyese la película), en ella se plantean diversas contradicciones en torno a la vida de las *geishas*. Con Yasumi, la *geisha* tradicional vendida en su juventud, y Mickey, dueña de su destino y que asume la prostitución como un lucrativo empleo, opone una vez más las tradiciones a las influencias occidentales. Como opone la, al menos aparentemente, plácida vida de la casa de té con un exterior, simbolizado por las familias de algunas de las *geishas*, inhóspito y hasta miserable. O el paternalismo de la *madame*, con la cínica explotación del patrón.

Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego

Los habitantes de Yoshiwara, el barrio de *geishas* de Tokio, se opusieron a que la película fuese rodada allí. Temían que una visión sesgada de su actividad airease más de la cuenta el debate público que, a toda costa, querían acallar, por lo que el film fue rodado enteramente en estudios. Más ecléctico que nunca en lo tocante a su puesta en escena, Mizoguchi lanza sobre el mundo de las *geishas*, a las que tanto adoró, una mirada cargada de ternura y denuncia a la vez. Baste como ejemplo el plano final, en el que una adolescente, semiescondida en el umbral de la casa de té, intenta atraer hacia el interior a su primer cliente con una mirada entre tímida y asustada.

Mientras daba vueltas a su próximo proyecto, Kenji Mizoguchi murió víctima de una leucemia en el hospital municipal de Kyoto, el veinticuatro de agosto de 1956.

NOTAS

1. Bock, Audie: *Japanese Film Directors*. Ed. Japan Society. Nueva York/San Francisco, 1978 (citado en AA.VV.: *Kenji Mizoguchi*. Ed. Filmoteca Nacional de España/XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980).

2. Santos, Antonio (*Kenji Mizoguchi*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993) censa treinta y una películas supervivientes de las ochenta y cinco que realizó.

3. Ya en la temprana fecha de 1912, el cine japonés empezó a sufrir los rigores de su primer código de censura. En 1925 el Ministerio del Interior promulgaba un nuevo código.

4. Según recuerda el propio Mizoguchi en una filmografía comentada que, con el título "Mes films", publicó la revista *Cahiers du Cinéma* en su número 95, de mayo de 1959. Varias de las observaciones del realizador a propósito de sus películas han sido extraídas de este artículo, por lo que omitiremos posteriores citas al respecto.

5. Op. cit. nota 1.

6. En declaraciones publicadas en *Eiga Geiyutsu* y tomadas del número especial dedicado a Mizoguchi por *Cahiers du Cinéma* en 1978, reproducidas en *Kenji Mizoguchi* (ver nota 1).

7. Op. cit. nota 1.

8. Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Ed. Scolar Press. Londres, 1979. Citado en *Kenji Mizoguchi* (ver nota 1).

9. Sadoul, Georges: "De Gion à Tokio". *Cahiers du Cinéma*, número 158. Agosto-septiembre, 1964.

10. Ibídem.

11. Op. cit. nota 2.

12. Op cit. nota 8.

13. Op. cit nota 9.

14. Op. cit. nota 2.

15. Niogret, Hubert: "Nouvelles perspectives sur Mizoguchi (à propos de quatorce films inédits)". *Positif*, número 212. Noviembre, 1978.

16. Estos datos han sido tomados de Elena, Alberto: "En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés". *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993.

17. "Trois interviews de Mizoguchi". *Cahiers du Cinéma*, número 116. Febrero, 1961 (reproducción de tres entrevistas realizadas por el crítico japonés Tsuneo Hazumi, durante los años cincuenta).

18. Tomado de *Kenji Mizoguchi* (op. cit nota 1), donde se reproduce su trabajo "Kenji Mizoguchi (1898-1956)".

19. Mnouchkine, Ariane: "Six entretiens". *Cahiers du Cinéma*, número 158. Agosto-septiembre, 1964.

20. Hanayagi, Shôtarô: "Al tempo di **Zangiku Monogatari**", en AA.VV.: *Il cinema di Kenji Mizoguchi*. Mostra Internazionale di Cinema. Venecia, 1980 (citada por Santos, Antonio: op. cit nota 2).

21. Op. cit. nota 2.

22. Op. cit. nota 6.

23. Op. cit. nota 8.

24. Mollet, Luc: "Rétrospective Mizoguchi". *Cahiers du Cinéma*, número 81. Marzo, 1958.

25. Marcorelles, Louis: Ibídem.

26. Doniol-Valcroze, Jacques: "Le trompe l'oeil: Venise 52". *Cahiers du Cinéma*, número 16. Octubre, 1952.

27. Legrand, Gérard: "La gloire d'un cineaste (à propos du 'réalisme' de Mizoguchi)". *Positif*, número 212. Noviembre, 1978.

28. Rohmer, Eric: op. cit. nota 24.

29. Op. cit. nota 6.

30. Op. cit. nota 2.

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia

¿Pervive Mizoguchi?

Daniel Aguilar

Gaur egun, Mizoguchiren obra zinematografikoa bere jaioterrian ia ahaztuta dago. Akira Kurosawarekin gertatzen den ez bezala, berari buruz oso bibliografia gutxi dago eta bere filmak ia ez dira programatzen. Filmotekazale amorratu gutxi batzuek bakarrik aldarrikatzen dute bere obra zinematografikoa milurtekoaren amaierako Japonian.

A la hora de plantearse si la obra de Kenji Mizoguchi resulta actual/respetada/debatida en el Japón contemporáneo, necesariamente debemos preguntarnos primero dos cuestiones: ¿a qué parte de la obra de Mizoguchi nos referimos? ¿Cuál de éstas fue conocida en su día, si lo fue alguna?

En efecto, ante todo debe considerarse que Mizoguchi, a lo largo de su vasta filmografía, cambió muchas veces de línea estético-genérica, de intérpretes, de productora... sin encontrar suerte profesional ni acomodo laboral de forma definitiva en ninguna parte, salvo, en todo caso y hasta cierto punto, en los últimos años de la Daiei, gracias mayormente a la gran amistad que unía al realizador con el directivo de ésta, Masaichi Nagata. En buena parte como consecuencia artístico-industrial de todo esto, su cine sólo y básicamente obtuvo el favor mayoritario del público y de la crítica durante los años cincuenta. De ahí que, por extensión, esta

etapa de su filmografía represente la más conocida/aclamada en Occidente (incluyendo varios premios en diversos festivales internacionales) e incluso justificara en el propio Japón de la época *remakes* más o menos encubiertos de algunos de los principales éxitos del autor, antiguos o coetáneos: **El amanecer de la fundación de Manchuria** (1932) en 1957, retitulada **Sen-un Ajia no Joo** y dirigida por Hiromasa Nomura; **El hilo blanco de la catarata** (1933) en 1953 y retomando el título de antaño, con dirección de Akira Nobuchi; el episodio de la dama Wakasa de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) en 1959, mediante **Jasei no in**, con dirección de Morihei Magatani (obviando una primera versión de la historia, muda, a cargo de Thomas Kurihara); e **Historia de los crisantemos tardíos** (1939), también con idéntico título, en 1956 y realizada por Koji Shima.

No parece desdeñable la resonancia, y relevancia, obtenidas, desde luego y se mire como se mire. Incluso se puede afirmar, sin aventurarse mucho ni demasiado temor a errar, que tal época constituye el "decenio dorado" del cineasta. Entonces, ¿de dónde procede el desconocimiento, más que olvido, que actualmente sufre Mizoguchi en Japón? Puesto que, por cierto, a diferencia de lo que ocurre con el recientemente fallecido Akira Kurosawa o, aunque en menor medida, con Yasujiro Ozu, en su país apenas aparece bibliografía en honor de Mizoguchi, no está merecidamente representado en las programaciones televisivas, se editan pocas de sus películas en vídeo (y casi siempre en la fórmula de venta directa, no de alquiler)... Las razones del bien triste fenómeno son múltiples y todas ellas se interrelacionan de forma tan compleja que sin duda cualquier esfuerzo de clarificación excede el espacio de este modesto artículo. Sin embargo, intentaré desgajar las tres principales.

En primer lugar, tenemos una razón puramente histórica: al igual que el propio Mizoguchi, sus colaboradores fundamentales fallecieron hace mucho tiempo y significativamente nadie suele plantearse homenajes sin la presencia de algún superviviente de la obra; asimismo, los cines donde se programaban este tipo de actos retrospectivos ("Bungeiza", en Ikebukuro, y "Namikiza", en Ginza) cerraron sus puertas hace tiempo; ítem más, ya no existe casi ninguna de las productoras para las que trabajó Mizoguchi, por lo cual la localización de derechos de proyección o emisión resulta ardua y, con toda seguridad al menos en Japón, deficitaria. Por no añadir que buena parte de la filmografía de tan insigne autor parece irremediablemente perdida (copias, negativos, internegativos, etc).

Por otra parte, sobresale un motivo a un mismo tiempo psicológico y sociológico. Es decir, Kenji Mizoguchi, como ya sabemos todos y este número monográfico se encarga de ratificar, brilló en particular por su manera, a la vez descarnada y lírica, de reflejar la patética condición de la mujer japonesa en el pasado. Pues bien, en principio se supone que el público femenino del Japón contemporáneo debería sentirse interesado por películas de tal tipo e intencionalidad, al igual que ocurrió, como ya hemos dicho, con sus cercanos ancestros durante los años cincuenta. Pero no es así, ni mucho menos. Antes al contrario... Las mujeres japonesas de hoy, y está comprobado estadísticamente, no quieren ver películas en las cuales la idiosincrasia femenina aparece de forma pesimista o deprimente ni donde los desenlaces son trágicos y desoladores (menos todavía si están fotografiadas en blanco y negro y carecen de galanes apuestos, y conste que este paréntesis no es un chistecito frívolo para descargar tintas sino que resume una realidad social totalmente demostrada). En pocas palabras, y profundizando un poco, la actual mujer japonesa se niega a reconocer/recordar las angustiosas condiciones vitales sufridas por sus predecesoras, a causa de que, desgraciada y significativamente, aluden a un pasado que para ellas no parece ni demasiado lejano ni del todo muerto.

Por último, existe una explicación de tipo general, en cuyo seno igualmente se amparan todas las demás y que atañe al masivo, y a todas luces provocado "desde arriba", cambio de gustos populares/hábitos de consumo característico de los últimos veinte años en la cultura de masas, a escala calculadamente mundial. Dado que en el número de *Nosferatu* dedicado a Yasujiro Ozu ya comenté este particular a propósito del olvido que (aunque en menor medida que Mizoguchi, insisto) igualmente padece en mi país el genial autor de **Tokyo Monogatari** (1953), prefiero no repetirme ahora, remitiendo hasta allí al lector interesado. Aunque tampoco puedo omitir aquí que, en este caso sí de la misma forma que Ozu, en Japón ya sólo las "ratas de filmoteca" que se arrastran por oscuras y desangeladas salas susurrando "el maestro" reivindican el tipo de películas que hacían Mizoguchi y tantos otros cineastas de entonces (acaso menos brillantes, pero también dignos).

Después de todo, ¿por qué habría de ser de otra manera? ¿Cuántos hablan hoy de la literatura de ayer, escuchan música clásica, admiran a los genios de la pintura? ¿Cuenta Mizoguchi con una página en Internet? ¿Es virtual? ¿Sueñan los androides con mujeres-Mizoguchi?

Mizoguchiren zinea, mendebaldean, batez ere 50eko hamarkadako filmengatik da ezaguna, garai hartan hasi baitzen bere burua promozionatzen Europako zinemaldietan. Hala ere, aldiberean eta ezkutuan, errealizadore japoniarrak gai garaikideko filmen ziklo bat filmatu zuen, geisha eta prostitutei dedikatutakoa, eta bertan bere zinearen gakoetako batzuk aurki daitezke: edertasuna eta bere atzealdea eta, ondorioz, ikuslearen zeregina kontakizunari begiratzeko (edo ez begiratzeko) ekintzan.

Hacer como que no se ve siempre es mejor que no ver nada

Carlos Losilla

1

La idea se me ocurre de repente: hay una extraña contradicción en el modo en que muchos experimentamos nuestra fascinación por las películas de Mizoguchi. Por un lado, es el poeta de la sugerencia, de la elipsis, del plano largo que deja contemplar el contenido del encuadre con absoluta tranquilidad, uno de los adalides de esa tópica "serenidad oriental" presuntamente tan distinta al ritmo vital del cine europeo y norteamericano. Por otro, es el cronista social del desarraigo y la infelicidad, el feminista combativo que desencadena su cólera en alegatos furiosos y restallantes. Lo sublime y lo miserable. La belleza y la humillación. La sobriedad y la elegancia frente a la violencia y el lado oscuro. Se me ocurre también, sin embargo, que quizá ninguna de estas dos imágenes sea cierta. Al fin y al cabo, son imágenes, son clichés. Y las

imágenes, como es bien sabido, suelen dar lugar a relatos, a narraciones, que casi nunca se corresponden con la realidad, sea esta última lo que sea. Es normal, pues, que el relato-emisor de cualquier artefacto cultural dé lugar, ineluctablemente, al relato-receptor de quien recibe la señal, la descodifica y la recompone según sus propios criterios y los de su tradición artística, armando así una nueva narración que, como mucho, no será más que una interpretación del relato primero.

Pero una imagen no es lo mismo que dos imágenes. Sobre todo cuando esas dos imágenes no aparecen, como ocurre con otros directores, en constante enfrentamiento, sino en una extraña fusión. El enfrentamiento es mucho más fácil de convertir en relato. Al fin y al cabo, el conflicto es una de las leyes básicas de la dramaturgia ya desde los griegos. En cambio, Mizoguchi es uno de los escasos directores de la historia del cine cuya dualidad, esa duplicación primigenia de sus propuestas, no se resuelve en una oposición, sino en una comunión, lo cual hace aún más difícil su abordaje. Las dos variantes, esa oscilación entre la contemplación y la acción entendidas en su sentido extremo, entre la calma y la tempestad, pueden darse, evidentemente, juntas, pero de algún modo siempre acaban diferenciándose, desgajándose una de otra. En Mizoguchi, no. En Mizoguchi, paradójicamente, aparecen delineadas y diferenciadas con meridiana claridad en la superficie exterior del texto, pero no en la estructura profunda, donde una es siempre condición indispensable de la otra y viceversa. La mayor parte de los autores que recurren a esta estrategia enfrentan la belleza de lo que hubiera podido ser con la violencia de lo que es. Mizoguchi convierte la belleza en miseria y la miseria en belleza, simultáneamente, de manera que la vida es siempre una y sola, todo resulta visible de una sola vez, en el mismo plano. Pero, ¿de verdad visible?

Hay una bonita imagen de todo esto en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946): la piel resplandeciente, blanquísima, de la espalda de una bella *geisha* que, a su vez, sirve de lienzo para que el pintor Utamaro plasme en ella una de sus obras maestras. La belleza inocente de la mujer y la poderosa belleza del arte. Al final, esa misma *geisha* es asesinada por una rival y la espalda desnuda del cadáver, el tatuaje, brillan a la luz de un candil, sumidos para siempre en la humillación, en la miseria, en la muerte. En un primer momento, parece una escena de indecible brutalidad inserta en una película límpida, cristalina como los cuerpos de las cortesanas que retozan en el agua para satisfacción de su señor. Luego, sin embargo, el modo "entrecortado" en que se da a ver ese hecho luctuoso proporciona una indecible belleza al conjunto, una belleza que proviene precisamente del distanciamiento y el pudor con que se representan la muerte y sus efectos. Dicho de otra manera, nunca hay que perder la compostura. Pero eso cuesta mucho más de lo que pudiera pensarse en un primer momento.

2

"Preferiría no hacerlo", dice Bartleby, el escribiente de Herman Melville, ante cualquier tarea que se le propone y no siente deseos de realizar. Por lo mismo, diríase que Serge Daney parece recuperar este aserto cuando afirma, refiriéndose a una escena particularmente violenta de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953), que da la impresión de que Mizoguchi hace como si no la hubiera visto, preferiría no haberla visto. Es un concepto que me ha perturbado desde que lo leí por primera vez y que no ha dejado de hacerme pensar: pensar sobre todo en su verdadera dimensión, en la auténtica relación que guarda con la obra de Mizoguchi. En Melville se trata de una metáfora sobre la apatía, diríase que sobre la pérdida de conciencia progresiva del sujeto. ¿O quizá sobre la dignidad, sobre la resistencia a la alienación? Lo mismo ocurre con Mizoguchi: ese mirar sin mirar, o ese mirar sin ver, o ese ver sin mirar, ese ver como si no se viera, esa negativa a dejarse arrastrar por la humillación que suponen la violencia y la muerte, esa decisión de dignificar lo horrible por medio del arte, como la espalda inerte de la *geisha*, nunca más bella que en su ausencia de vida... Preferir no ver: ¿huida, evasión de la realidad, rechazo del compromiso? ¿O quizá interrogante sobre una ética de la mirada, sobre lo que se puede y lo que no se puede ver, sobre lo que se debe y lo que no se debe ver, o sobre cómo se deben mirar las cosas, o sobre hasta qué punto las propias cosas nos dejan verlas, o sobre hasta dónde podemos llegar viendo ciertas cosas?

Daney habla de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, una de esas películas "refinadas" y "elegantes" de Mizoguchi, una de las más famosas en Occidente, una de ésas que todo el mundo menciona al hablar de su autor. Sin embargo, hay otras con las que sucede todo lo contrario y que, sin embargo, tanto por su propia condición como por sus mecanismos de funcionamiento, ofrecen representaciones mucho más sutiles y emocionantes de esa estrategia. Aquí, de nuevo, entran en colisión las dos imágenes de Mizoguchi: el historiador y el cronista, el nostálgico revisionista y el reportero insobornable. Y este último, el hombre que se acerca a su tiempo con la intención de dejar constancia de su latido, lo hace no de frente, no

directamente, sino a través de algo de lo que, casi con total seguridad, "preferiría no hablar", y que, por lo tanto, opta por mostrar al espectador siempre por medio de un objeto distanciador, del punto de vista. Hay cuatro películas que Mizoguchi dedicó al tema de la prostitución en la época contemporánea y que, a su vez, contienen otras tantas escenas perfectamente susceptibles de convertirse en una especie de cadena significante de la que extraer un discurso coherente sobre este punto. Los filmes en sí mismos son ya esquivos, esquinados, demasiado oblicuos para una visión occidental, sobre todo desde la perspectiva de una narración que se niega a centrarse y se pierde, voluntariamente, en infinidad de vericuetos, incapaz de fijarse en un lugar concreto, de fijar la mirada en un lugar concreto. Las escenas que los resumen, por su parte, encarnan ese descentramiento con gráfica vehemencia, y lo hacen según una evolución que va de la invitación encubierta a la apelación directa, del "Pasen y vean" al "¿Era esto realmente lo que querían ver?". Pero será mejor que aclaremos un poco de qué estamos hablando realmente.

Los músicos de Gion

3

En **Mujeres de la noche** (1948), un estudiante pretende violar a una joven que ha huido de la casa familiar en busca de fortuna. La cámara los contempla desde una cierta distancia. Él la tira al suelo y forcejean. Entonces la cámara efectúa un breve, casi imperceptible *travelling* hacia adelante. Y, finalmente, los dos actores desaparecen tras un objeto indefinido situado a la derecha de la pantalla.

En **Los músicos de Gion** (1953), uno de los hombres de negocios está a punto de salir con la *geisha* más joven. Cuando ella le está ayudando a ponerse la chaqueta, él la detiene y pretende besarla. Ella se niega y, durante el forcejeo, quedan ocultos por una cortina situada a la derecha de la pantalla. Siguen debatiéndose en el suelo y la cámara les sigue brevemente hacia la derecha, hasta encuadrarlos tras las rejas de una puerta. El grito de la muchacha precipita un corte al lugar donde se encuentra la *geisha* más madura, que en ese momento corre hacia el primer escenario. El siguiente plano muestra al hombre de negocios maltrecho, en el suelo, al fondo de la imagen, mientras la chica aparece situada más cerca del espectador. La cámara, entonces, se aleja levemente de la escena en un discreto distanciamiento.

En **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954), durante la representación teatral, la madre sale del palco y se dirige al vestíbulo. Entonces, inopinadamente, oye la voz de su hija, que le está explicando al médico que quiere seguir estudiando piano en Tokio. Tanto la madre como la hija se sienten atraídas por el médico y, además, la madre es la dueña de una casa de *geishas*, ocupación que la hija desprecia abiertamente. Plano de la hija y del médico, situados a la izquierda, hablando. A la derecha, un biombo. Plano frontal de ambos personajes: por la parte superior izquierda de la pantalla se asoma la madre, que les mira.

Plano de la madre, semioculta por el biombo, que continúa observándolos. La madre se sienta en un sillón, a la izquierda, para escuchar mejor. De nuevo plano frontal de los dos interlocutores. Y de nuevo la madre vuelve a asomar por la izquierda, esta vez sentada, escuchando. Primer plano de la madre, semioculto el rostro por un jarrón. Se levanta, atisba entre las flores, cierra los ojos como si en el fondo no quisiera ver lo que está viendo, esa indeseada intimidad entre su hija y el doctor... Luego parece que se va, duda, vuelve a observar más atentamente... La escena finaliza con un plano del público que sale del teatro.

En **La calle de la vergüenza** (1956), la prostituta más joven, recién llegada al burdel y a punto de enfrentarse a su primera experiencia, es maquillada por la patrona. Luego la cámara la encuadra sentada de espaldas, un poco vuelta hacia el espectador, a la izquierda de la pantalla, contemplando cómo, en el exterior, otras prostitutas forcejean con un posible cliente. Mickey, una de sus compañeras, se le acerca e intenta convencerla de que participe definitivamente en el juego. Ella se levanta y se produce un corte: se la ve de pie, de nuevo a la izquierda, contemplando la febril actividad que se desarrolla frente al prostíbulo. Primer plano de su rostro, observando cómo, en *off*, los clientes van entrando en el local con las demás prostitutas. Se desplaza lentamente hacia la izquierda, mirando hacia atrás, hasta que su cara queda semioculta por una columna. Se gira y mira hacia la derecha. Se oyen gritos de fondo. Entonces mira a la cámara y, finalmente, se decide a llamar la atención de los posibles clientes, con timidez, como si en el fondo no deseara en absoluto dirigirse a ese sujeto masculino que la mira desde la platea. La escena, y la película, y la obra entera de Mizoguchi, se cierran cuando su rostro queda semioculto por la columna tras la que se había refugiado.

4

No soy el primero, evidentemente, en destacar estas cuatro escenas seminales del cine de Mizoguchi. Pascal Bonitzer, en el artículo citado en la bibliografía, y Àngel Quintana, en dos jugosas conversaciones, han coincidido conmigo en su importancia decisiva, de algún modo en su condición de iconos sintéticos de toda su obra, o por lo menos de una cierta manera de mirar su obra. ¿Y cuál es esa manera? Hablábamos de la fusión entre lo hermoso y lo miserable. Pero también de una especie de destilación, o de derivación, de todo eso: de ver y no ver, de dudar ante la posibilidad de convertir en belleza, a través del cine, la degradación y la muerte. Ni mostrarlo todo ni tampoco no mostrar nada. Encontrar el punto justo. Pero, ¿encontrarlo por voluntad propia u obligado por las circunstancias, por el hecho de que es imposible verlo "todo", de que eso nos cegaría?

En cualquier caso, la ocultación, varios tipos de ocultación. La ocultación de la belleza por parte de la miseria de la vida y viceversa. La ocultación de aquello que la mirada humana no puede soportar. Y la ocultación de esa misma mirada, una especie de ceguera voluntaria que no quiere ir más allá, no puede hacerlo. Las cuatro películas mencionadas abordan el sexo en su relación con la economía, una especie de fantasmagoría ideológica de raíz pseudomarxista que en el fondo enmascara un humanismo incierto, dubitativo. De todas formas, ni el sexo ni la economía se muestran, en esos filmes, en todo su esplendor, pues uno oculta a la otra, se ocultan mutuamente: el sexo jamás encuentra una expresión natural, abierta, franca, por estar encerrado en los márgenes de la transacción comercial, que no se limita al intercambio prostituta-cliente, sino que se amplía también a todo tipo de arreglos y componendas, como en **Los músicos de Gion**, donde las *geishas*, para subsistir, dependen de los poderosos, de los negocios de los poderosos; y la economía tampoco muestra nunca sus mecanismos al desnudo, debe disfrazarse de placer y filantropía, se ve obligada a transmutarse en función social, como en **La calle de la vergüenza**, donde un diputado intenta convencer a sus pupilas de que lo mejor para ellas es que no se apruebe la ley contra la prostitución que en esos momentos se debate en el parlamento, que sin duda las abocaría a la miseria. No hay lugar, pues, ni para la liberación sexual ni para la liberación social: no se puede lu-

char contra aquello que jamás se ofrece a la vista en su totalidad.

¿Qué hacer, entonces? Intentar ver, intentar comprender. Pero eso es un proceso muy complicado, casi siempre condenado al fracaso porque es el mismo sujeto el que no se atreve a llevarlo hasta el final: prefiere no ver, conservar siempre la compostura, no forzar el cuerpo más allá de lo social y estéticamente aceptable. Mizoguchi es ese sujeto. El que en **Mujeres de la noche**, tras ese levísimo *travelling* que acerca al espectador a las puertas del horror, de una brutal violación, prefiere ocultar los cuerpos tras un obstáculo que impide la visión, como si primero dijera al espectador "Ven a ver esto", y luego le tapara los ojos, añadiera: "Mejor que no lo veas, e incluso mejor que yo tampoco lo vea". También el que en **Los músicos de Gion** utiliza el procedimiento contrario, un *travelling* hacia atrás que equivale al ocultamiento de la película anterior: primero duda, muestra y no muestra un nuevo intento de violación, desplaza la cámara para seguir a los actores pero a la vez los esconde tras otro objeto; luego deja que la mirada repose, que se fije en los efectos devastadores de la acción, en los cuerpos desparramados por los suelos, en los movimientos convulsos, en la desolación, para, al fin, echarse literalmente atrás y alejarnos de lo filmado, arrebatarnos a la violencia, frenarnos de nuevo. Invitación y rechazo, movimiento hacia adelante y movimiento hacia atrás, en el fondo para trasmitirnos la misma idea: mejor que no, mejor que no mires lo que puede cegarte.

5

¿Y qué es eso? ¿Qué es lo que puede cegarnos? ¿Sólo la violencia sexual, sólo el abuso, sólo la tortura? En ese caso estaríamos de nuevo en el territorio de la imagen-cliché, ignoraríamos el otro lado de las cosas, ése que Mizoguchi siempre aduce para justificar su incertidumbre, sus dudas a la hora de mirar: la aberración del acto en sí, en efecto, pero también la irresistible atracción que nos produce, ese arrastre continuo que nos deja exhaustos, a las puertas del horror, luchando a la vez por verlo y por no verlo. E igualmente las diversas formas de ese horror, su condición proteica y camaleónica. El horror de una madre que contempla cómo su propia hija está enamorada del hombre que ella cree "suyo". Y el horror de una muchacha que comprueba, alucinada, que todo lo demás es barbarie, que el universo entero que gira a su alrededor no es más que un inmenso caos... Y decide, como la madre despechada, ocultarse.

Tanto en **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** como en **La calle de la vergüenza** los personajes, aquellos que ostentan el punto de vista de la narración en ese momento, se esconden para mirar, como si lo que ven y el propio acto de ver fuera algo tan vergonzoso que no se pudiera observar de frente, sin obstáculos: jarrones, columnas... En la primera de esas películas, en los planos descritos, la madre da vueltas alrededor de la escena sin poder fijarse en ningún punto. En la segunda, todo queda fuera de campo, como si no existiera más que en esa mirada que a su vez nos mira. Cabe preguntarse, entonces, cuál es el lugar del espectador en esos intersticios, por qué se le llama, por mediación de un personaje, para que mire y para ser mirado. Por qué, en fin, ha sido finalmente introducido en la escena, tras las "llamadas" de **Mujeres de la noche** y **Los músicos de Gion**, sólo para continuar merodeando en sus recovecos y, al final, para ser interpelado directamente: "Y tú, ¿qué haces ahí mirándome?". O bien: "¿Eres tú el que quería contemplar impunemente un par de violaciones, el que se dedicaba a observar sin pudor alguno el dolor de una madre, la intimidad de una pareja amenazada?". O en fin: "¿Eres tú el que quiere joder conmigo?".

6

Belleza y humillación, mirar y no mirar, economía y sexo: nunca oposiciones, siempre fusiones, o quizá confusiones. Al espectador del cine de Mizoguchi se le venden los máximos horrores de la vida disfrazados de arte, se le invita a ver lo que no debería mirar,

La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla

se le proporciona sexo a cambio de dinero, su dinero. Su estatuto, entonces, es casi el del cliente de un burdel, y eso quiere decir que Mizoguchi contempla su cine casi como una casa de *geishas*, ese oficio en principio honorable que muchas veces, sobre todo en el Japón moderno, degeneró en la prostitución. En **La calle de la vergüenza**, su última película, las prostitutas intentan salir de su círculo infernal y nunca lo consiguen, están condenadas a permanecer en él para siempre, encerradas en el laberinto de la representación, de su representación, que es a la vez el símbolo de la representación cinematográfica: de ahí la mirada final a la cámara, la interpelación pero también la súplica. Y el espectador, en medio de todo esto, considerado como aquel que sólo desea penetrar la pantalla como si fuera una vagina, penetración, violación encubierta que el ilusionismo de la representación clásica siempre acaba frustrando: no se puede intervenir en ella porque funciona autónomamente, del mismo modo en que no se pueden frenar ni la violencia ni el horror porque nunca nos es permitido mirarlos de frente, es decir, penetrar en el escenario representado para intervenir en los acontecimientos. Siempre hay filtros, trátese de la cámara o del punto de vista de otro personaje. Y esos filtros son los garantes de una impunidad, la de la representación clásica, que nunca debe ser mancillada, que se puede mirar pero no tocar. Aquel "preferiría no hacerlo", pues, es el signo de un pudor, pero también de una impotencia. El pudor de saber detenerse a tiempo ante la abominación. La impotencia de no dominar las reglas del juego para poder alterarlas.

7

¿Qué tiene, entonces, ese último plano de **La calle de la vergüenza**, ese último plano de la obra de Mizoguchi, ese plano que cierra un ciclo de alejamientos y acercamientos, que no tenga el final análogo de **Elegía de Naniwa** (1936), una película rodada más o menos veinte años antes en la que, además, también había una violación filmada mediante un *travelling* hacia atrás? Pues que, en dos frentes distintos pero en el fondo idénticos, nos permite, de nuevo, sin remisión, urdir un relato, el relato que necesitábamos para entrelazar todo este discurso. Primero, la vertiente mítica, esa mítica cinéfila que quiere ver en las últimas películas, en los últimos planos rodados por ciertos "maestros", a la vez un resumen de toda su obra y un anuncio de lo que hubieran podido hacer después. Segundo, la vertiente puramente narrativa, la clausura adecuada, el desenlace que da sentido al planteamiento implícito en **Mujeres de la noche** y **Los músicos de Gion**, y también al nudo que propone **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla**. Y el relato resultante, ¿acaso no alude al acto hermenéutico como a una serie más o menos ordenada de mostraciones y ocultaciones, de luces y sombras, de cosas que el analista ve y de otras que "prefiere no ver" porque dañarían irremisiblemente la coherencia de sus razonamientos? La clausura de un relato, la obra de Mizoguchi, coincide así con la clausura de otro relato, el relato analítico, y esa extraña superposición deja al espectador en la frontera de algo que le llama pero, finalmente, mediante fundido en negro, le cierra el paso: algo parecido al placer sexual, el desvelamiento de los mecanismos del texto, de los entresijos de la ficción. Y asimismo, la tentación de identificar esa invitación al sexo, al texto, como una invitación a la modernidad, al rasgado, a la violación de la representación ilusionista, ¿no es demasiado fuerte como para dejarla pasar, tan fuerte, digamos, como el mito de la "sobriedad" y la "elegancia", o como el mito de la "reivindicación" y el "realismo"? El último cine de Mizoguchi, en ese sentido, denuncia, deja en evidencia al espectador como intruso que se dedica a construir mundos, como *voyeur*, como violador que destruye la obra cinematográfica a través de su interpretación, un proceso que se da en todo trabajo analítico pero que aquí queda al descubierto, casi objeto de mofa por parte de esa chica que, tímidamente, llama al público con su mano, intentando atraerlo, como diciéndole: "Vamos, interpreta esto si te atreves, entra aquí si puedes"... El espectador clásico, el cineasta clásico sorprendidos a las puertas de la modernidad, como Moisés ante la tierra prometida: viéndola, pero haciendo como si no la vieran, casi prefiriendo no verla. Lo cual, de todas maneras, siempre es mejor que no haberla querido ver, como ocurre con la muerte y la humillación. Aunque se trate de una simple imagen, de un simple espejismo.

El pasado desde el presente

La historia en el cine de Mizoguchi

Esteve Riambau

Mizoguchik bere karrera osoan zehar zuzendutako filmen laurdena iraganeko garaietan girotuta daude. Hala eta guztiz ere, eta hauetariko batzuk pertsonaia errealetan oinarrituta egon arren, errealizadore japoniarrak ez du Historia handia inoiz lantzen, aitzitik, garaiko gizartearen eguneroko alderdiak erakusten dituzten egoerak aurkezten ditu.

Apenas una veintena de títulos entre los poco más de ochenta filmes realizados por Kenji Mizoguchi entre 1923 y 1956 abordan épocas pretéritas. Desde el medioevo hasta la guerra ruso-japonesa a principios del siglo XX, son diversos los periodos de la historia de su país que aparecen reflejados en la filmografía del cineasta nipón. Sin embargo, las relaciones entre cine e historia que se derivan de la obra del realizador de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) sobrepasan el horizonte de esas recreaciones del pasado mediante los vínculos dialécticos que aquélla establece con el contexto de la cual surgió.

La perspectiva de Mizoguchi hacia la historia depende, en diversos grados de proporción, del agitado contexto político en el cual se desarrolló su obra, de las circunstancias de producción de sus películas y en tercer lugar, pero no menos importante, de los distintos filtros establecidos por la literatura y el teatro. Vivir entre 1898 y 1956 convirtió a Mizoguchi en el privilegiado testimonio de un país que pasó desde la puesta en práctica de una "nueva era" destinada a superar el feudalismo en 1871 hasta una democracia tutelada por los Estados Unidos tras la derrota en una guerra mundial en la que Japón se había aliado con las fuerzas del Eje como consecuencia de las afinidades ideológicas entre los fascismos europeos y una política militar expansionista fundamentada en un exacerbado nacionalismo. En el interregno, el país había afrontado además una guerra contra Rusia, otra contra China y su implicación en la creación del estado de Manchuria.

Mizoguchi no fue insensible a esos acontecimientos que, a la vez, repercutieron directamente

Cinco mujeres alrededor de Utamaro

sobre su obra hasta el punto de acarrearle acusaciones tan graves como las que vertió el escritor Matsutarô Kawaguchi, un amigo de infancia que colaboró en algunas de su películas: *"Mizoguchi era un oportunista. Cuando, por ejemplo, el marxismo penetró en Japón, siguió la moda. A continuación, durante la guerra, los comunistas fueron perseguidos y Mizoguchi giró a la derecha. Después llegó la democracia y se hizo demócrata. (...) La búsqueda de la belleza era el elemento constante de su personalidad y de sus obras"* (1). Menos severo, David Bordwell matiza que el hecho de rodar filmes de crítica social de tendencia liberal y alternarlos con otros de propaganda gubernamental *"no era insólito en los años treinta, cuando incluso los japoneses de izquierdas se convertían imprevistamente de derechas"* (2).

El propio cineasta reconocería sin reparos estas oscilaciones de su obra motivadas por circunstancias políticas precisas. Si **Gratitud al emperador** (1927) es un film rodado a demanda del ejército para subrayar los vínculos entre una viuda de la guerra chino-japonesa con la partida de sus hijos hacia el frente de Rusia, el tema de **Elegía de Naniwa** (1936) encaja perfectamente con el debate contemporáneo sobre la abolición de la prostitución y, de paso, se inscribe coherentemente en el retrato de unos personajes femeninos reiteradamente presentes en la obra de Mizoguchi. Siguiendo esos mismos paralelismos entre el presente y el pasado, el realizador dedica una parte substanciosa de su producción durante los años treinta a la época Meiji, el período abarcado entre 1868 y 1912 que corresponde, precisamente, al nacimiento del Japón moderno bajo el reinado del emperador Mutsu-Hito.

Mizoguchi, sin embargo, no afronta la gran Historia, con mayúsculas, sino situaciones que, aun a veces basadas en personajes reales, retratan facetas cotidianas de la sociedad de aquel periodo filtrada a través de los intereses del cineasta. Tal como reconoció posteriormente, *"un hombre como yo está permanentemente tentado por el clima de belleza de aquella época. Además, entonces tenía simpatía por el espíritu popular de revuelta que impregna las obras de Kyoka. Hoy en cambio me sería imposible hacer un film así, siguiendo los textos de Kyoka, si por casualidad alguien tuviese la idea de proponérmelo. Lo mismo sucedería con los filmes sobre la vida de los actores"* (3). Mizoguchi se refiere, concretamente, a sendas adaptaciones literarias de Izumi Kyôka -el melodrama **El puente de Nihon** (1929) o **El hilo blanco de la catarata** (1933)- y a la expansión que el ambiente circense de este último film ejercerá hacia el mundo de los artistas del espectáculo en **Historia de los crisantemos tardíos** (1939), **La mujer de Naniwa** (1940) -un guión original de Yoshikata Yoda inspirado en la vida del compositor y músico teatral Danpei Toyozawa- o **La vida de un actor** (1941). No obstante, la política también hace su irrupción en **Okichi, la extranjera** (1930), a través del caso real de la muchacha humilde que fue vendida como sirvienta del cónsul norteamericano Townsend Harris, o en **El grupo Jinpu** (1934). Igualmente ubicado en la época Meiji, este film basado en una novela de Gisaburô Juichiya aborda la figura del estadista Takamori Saigo, apartado del gobierno por su política anticoreana, pero deriva dramáticamente hacia el conflicto sentimental generado por la relación entre uno de sus secuaces y una *geisha* igualmente vinculada a un general.

Historia, política y los intereses artísticos de Mizoguchi se conjugan, pues, con absoluta promiscuidad durante esta revisión de los últimos años del siglo XIX perpetrados desde la década de los treinta y, a los títulos citados, pueden añadirse otros dos ejemplos reveladores. **El desfiladero del amor y del odio** (1934) parte de una situación histórica -la detención de algunos de los miembros más activos del partido liberal en 1874- pero conduce, a partir de un argumento original de Matsutarô Kawaguchi, hacia la huida protagonizada por uno de ellos para refugiarse en una compañía de actores donde convive con una actriz ciega hasta que es descubierto por su esposa; el escándalo culmina con su posterior rehabilitación social, pero ésta contrasta con la miseria absoluta

de la mujer que lo acogió en sus momentos más difíciles. Por otra parte, **Oyuki, la virgen** (1935) traslada el esquema dramático de *Boule de suif*, el relato de Guy de Maupassant que también sería utilizado por John Ford como punto de partida para **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939), al Japón de 1875. La coincidencia de ocho ciudadanos que viajan a bordo de un carromato en su huida de la revuelta de Satsuma, promovida por Takamori Saigo, permite efectuar un retrato social con implicaciones psicológicas a su vez inscritas en un preciso marco histórico.

El cine japonés refleja las consecuencias del bombardeo sobre Pearl Harbour a través de una exaltación de la violencia y la obra de Mizoguchi no es una excepción. **La leyenda de Musashi** (1944) y **La espada Bijomaru** (1945) son filmes de acción, respectivamente ambientados en la época feudal y al final del periodo Togukawa (1867), pero a la vez corresponden plenamente al espíritu de un país en guerra y, según el cineasta, no fueron más que un pretexto que utilizó para evitar ser enrolado en el ejército. Poco después, sin embargo, las fuerzas de ocupación norteamericanas prohibieron estrictamente la exaltación cinematográfica del feudalismo y la utilización de espadas en los *jidai-geki* (filmes históricos de capa y espada). En consecuencia, *"no se encontró el medio de hacer películas históricas 'democráticas' que atacasen el espíritu feudal. Fue en aquella época cuando surgió la moda de los filmes históricos de 'suspense' y de misterio... Por otra parte, tras la abolición de la censura del Ministerio de Asuntos Interiores, se organizó una nueva censura (Eirin) bajo el control norteamericano, que autorizó a cambio las escenas de amor. En la práctica, eso se aprovechó para hacer películas eróticas. Fue así como surgió* ***Utamaro****. La novela de Kanji Kunieda ponía en escena unos personajes libres de un modo muy erótico"* (4).

Acabada la segunda guerra mundial, Mizoguchi vuelve a intensificar su perspectiva de la historia con una serie de filmes que, en contextos y situaciones muy diversas, remiten inevitablemente a su propio universo. **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), por ejemplo, es una biografía del pintor Utamaro Kitagawa (1753-1806) pero, a través de su especialidad en el retrato de figuras femeninas, se erige en un *alter ego* del cineasta, tal como así lo reconoció el guionista del film al afirmar que *"lo que es importante para mí es haber querido, casi inconscientemente, hacer el retrato de Mizoguchi a través del de Utamaro"*. La mujer, uno de los temas mizoguchianos por excelencia, se sitúa inevitablemente en el epicentro de los últimos filmes del realizador, sea cual fuere el periodo en el que estén ubicados. Algunas de ellas poseen referentes históricos concretos, como la feminista Hideko Kageyama en **La llama de mi amor** (1949) -un film una vez más ambientado en la era Meiji-, o la esposa del emperador chino Hsuan Tsung en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954), cuya acción se traslada hasta el siglo VIII con la complicidad derivada del profundo conocimiento que Mizoguchi tenía acerca del arte antiguo de aquel país.

La atención por el detalle, expresada por el realizador cuando afirma que, de acuerdo con la línea de continuidad que une los filmes históricos japoneses con el *kabuki*, *"si se pretende rodar un film histórico, aconsejaría a los realizadores que estudiasen por lo menos la tendencia de los trajes de la época"* (5), no es incompatible con la libertad dramática con la que los filmes de Mizoguchi abordan la Historia. **El intendente Sansho** (1954) muestra la relación entre dos hermanos bajo la tiranía de un cruel intendente que los convierte en esclavos durante el siglo XI. El film se basa en una leyenda a su vez reflejada en un relato de Ogai Mori escrito durante la era Meiji, pero Mizoguchi obligó a que su guionista habitual, Yoshikata Yoda, estudiara a fondo la época porque, según recuerda éste en sus memorias, *"el cuento de Ogai Mori es extraordinariamente conciso, abstracto y los detalles anecdóticos y descriptivos no están más que esbozados. Mi primer trabajo como adaptador fue pues el de parafrasear, detallar, concretar el contenido y, más particularmente, conferir a la trama un marco histórico"*.

Elegía de Naniwa

Otros cuatro filmes, realizados en ese último periodo de madurez del cineasta, tienen la historia como trasfondo de una confluencia en la que coinciden, de nuevo, la literatura con personajes femeninos sumamente trágicos e invariablemente mostrados como víctimas de una sociedad profundamente machista. Tanto **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952) como **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** (1955) giran en torno al personaje de una concubina. El primero muestra el destino deparado en el siglo XVII a una muchacha enamorada de un joven *samurai* decapitado que es vendida por su padre primero como esposa del líder del clan Matsudaira y después como prostituta en un burdel. La acción del segundo transcurre, en cambio, en el Japón del siglo XII y sus protagonistas son un hijo ilegítimo del emperador y una prostituta y el señor feudal que ha aceptado adoptarlo como padre. Ambas películas poseen un antecedente literario: **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** se basa en la novela homónima de Eiji Yoshikawa publicada por entregas en la revista *Sukan Asahi* pero a su vez extraída de un texto del siglo XII. **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** procede de una novela de Saikaku Ihara pero, a su vez, también responde a otras motivaciones. Una de ellas es de orden histórico, ya que era un proyecto anterior a la guerra, pero las adaptaciones cinematográficas de este novelista estaban prohibidas por el gobierno japonés. La otra, de carácter industrial, responde al renacimiento en la pantalla de los grandes dramas medievales propiciados por el éxito que Akira Kurosawa había obtenido con **Rashomon** (*Rashomon*) en 1951.

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia (1953) y **Los amantes crucificados** (1954) completan el panorama histórico del cine rodado por Mizoguchi en los cincuenta, pero en ambos casos vuelve a ser a través de filtros literarios. El primer film parte de relatos de Akinari Ueda a su vez simultáneamente adaptados por un libro de Kawaguchi y un guión de Yoda que el realizador refunde en esa fascinante crónica sentimental de fantasmas que vagan a través del marco de las interminables guerras que azotaron el país durante el siglo XVI. El segundo procede de un drama de Monzaemon Chikamatsu, el mayor autor dramático de la era Edo, que en pleno siglo XVIII remite de nuevo al amor imposible entre un artista y la esposa de su jefe hasta que, en su huida, son detenidos y crucificados.

Atento a las tradiciones de su país y sometido a los vaivenes del momento histórico desde el cual realizó cada una de sus películas, Mizoguchi intentó reflejar sus propias obsesiones desde un punto de vista personal que situaba la historia en un segundo término. Así lo demuestra la peculiar versión de **La venganza de los cuarenta y siete samurais** que rodó en 1941. Esta leyenda tradicional ambientada a principios del siglo XVIII, sobre los caballeros deshonrados tras la muerte de su líder por haber agredido a otro señor feudal, había conocido numerosas variantes, tanto en teatro como en cine, pero Mizoguchi impuso como condiciones para aceptar el proyecto que el argumento surgiese directamente de la obra original de Seika Mayama y que los actores procediesen de una célebre compañía *kabuki*. *"No me interesaba tanto hacer un film de época o un film histórico o cualquier cosa similar"* -declaró el realizador-. *"Pienso que el criterio en el cual debería inspirarse el cine japonés no debería ser aquel inspirado por una visión (personalizada o romántica) del arte, sino más bien en una* Weltanschauung *(Concepción del Mundo) superindividual y nacionalista. (...) El modelo que yo propongo para el cine japonés se basa en la realidad histórica del Japón moderno"* (6).

Hay, en esas palabras, una referencia explícita al periodo de exaltación nacionalista en el cual fueron pronunciadas pero, al mismo tiempo, de ellas se deriva una concepción del cine histórico sumamente interesante. A pesar de los veinte filmes de Mizoguchi que transcurren en pasados más o menos lejanos, buena parte de ellos reflejan simultánea y esencialmente el presente a través de una lectura contemporánea de la historia. Contemplar, en consecuencia, la totalidad de la obra del cineasta japonés en función de la evolución de su país ofrecería, en consecuencia, una interesante perspectiva que, lamentablemente, sobrepasa los límites impuestos a las dimensiones de este artículo.

NOTAS

1. Kawaguchi Matsutarô a Ariane Mnouchkine: *Cahiers du Cinéma*, número 158. Agosto-septiembre, 1964. Página 7.

2. Bordwell, David: "Il nostro cinema di sogno: la storiografia occidentale e il cinema giaponese", en Aprà, Adriano, Magrelli, Enrico y Pistagnesi, Patrizia: *Kenji Mizoguchi*. La Biennale di Venezia. 1980. Páginas 22-23.

3. Kenji Mizoguchi a Tsuneo Hazumi: *Cahiers du Cinéma*, número 116. Febrero, 1961.

4. Yoda, Yoshikata: *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*. Cahiers du Cinéma. París, 1997. Páginas 65-66.

5. Kenji Mizoguchi a Matsuo Kishi: *Kinema Junpo*, número 35. 1-IV-1952.

6. Mizoguchi, Kenji: "Genroku Chushingura no Konpon Taido". *Jidai Eiga*. Septiembre, 1941.

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia

Un paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi

Àngel Quintana

Kenji Mizoguchiren obra zinematografikoak kontatutakoaren eta erakutsitakoaren, ikusten denaren eta kontatzen denaren integrazioa proposatzen du, antzerti-tradizio japoniarrak ez bezala, zeinak kontalariaren irudiaren eta antzezpenaren berezko elementuen artean separazio argia ezartzen duen. Mizoguchi eszenaratzearen artistatzat hartua izan da orokorki, eta batez ere nobelako materialetatik datozen bere kontakizunen konplexutasuna ahaztu egiten da.

1. Contar y mostrar

En las formas tradicionales del teatro japonés, el *kabuki, el nô, el bunraku* y el *shimpa,* se establecía una clara separación entre los elementos narrativos y los representativos, entre aquello que se contaba y aquello que se mostraba. Así, en las funciones de *bunraku* -el teatro de marionetas japonés-, el narrador se situaba en un extremo del escenario y contaba, partiendo de los procedimientos épicos del relato oral, los diferentes acontecimientos que se desarrollaban en la acción visual representada en el

escenario. Junto al narrador se situaba el músico, que intentaba crear un clima lírico a los diferentes acontecimientos que se ponían en escena. En el escenario, el *buratinai* -marionetista- manipulaba y movía las marionetas, siguiendo las pautas de un modelo antiilusionista que marcaba una clara diferenciación entre los dispositivos del espectáculo y el mundo referencial. La narración oral, la música y la representación funcionaban como instancias separadas, pero cada una poseía sus propios valores. La separación entre las diferentes disciplinas generó una auténtica cultura del espectáculo. Las formas dominantes que definieron la cultura Tokugawa, anterior a la revolución de la era Meiji que tuvo lugar a mediados del siglo XIX, se basaban en la contemplación de espectáculos que pretendían constituirse en auténticas metáforas de la Historia y la sociedad (1).

En un estudio sobre los orígenes del relato cinematográfico, André Gaudreault considera que el factor determinante de la expresión cinematográfica radica en haber conseguido desarrollar un modo de transmisión de lo narrado que combina, mediante sus propios medios de expresión, el relato escrito -la narración- y el relato escénico -la representación-: *"Una película está articulada a partir de la presentación corpórea de los personajes, como la obra de teatro, pero mediante diferentes técnicas, entre ellas el montaje, que inscribe en los intersticios de la imagen la figura del narrador, que, a pesar de ser diferente de su equivalente escritural, dispone de numerosos atributos"* (2). Las diferentes formas de expresión cinematográfica se caracterizan por la integración entre lo dicho y lo mostrado. En el cine japonés, dicha integración fue objeto de un interesante debate. El año 1912, en el interior del *trust* Nikkatsu que agrupaba las principales compañías del cine de los orígenes, se produjo una discusión sobre si las películas debían poseer una narrativa autosuficiente e integrada o si por el contrario se debía potenciar la intervención del explicador -el *benshi*- que actuaba como instancia narrativa separada de la representación visual. Después de numerosos debates, el *benshi* triunfó y adquirió un papel central dentro del espectáculo cinematográfico, pasando a formar parte de aquellas fórmulas de no integración narrativa que remitían a la tradición del teatro japonés (3). Para el público japonés de los años veinte, el cine era un medio de expresión donde lo narrado y lo mostrado actuaban de forma independiente. La popularidad de los *benshi* -y su poder político- retrasó diez años la implantación del sonoro en el Japón.

Señorita Oyu

2. Lo representado contra lo narrado

A pesar de la separación de las instancias narrativas y representativas, el cine japonés sufrió, desde sus orígenes, un proceso de intertextualidad orientado hacia la integración de las formas culturales occidentales dentro de los arquetipos de la tradición. La amplia carrera cinematográfica de Kenji Mizoguchi revela una clara voluntad de integración cultural. El cineasta se forma en el seno de una sociedad moderna e industrial, desilusionada de las promesas de la era Meiji, en la que existe una clara voluntad de modernización. A pesar de los numerosos vaivenes de una carrera cinematográfica sujeta a la lógica comercial de la política de los estudios, la filmografía de Mizoguchi evidencia una voluntad de fusión entre los elementos propios de una tradición representativa no integradora y las exigencias de unas formas occidentales que parten de una lógica de integración. A diferencia de otros cineastas para los que dicha fusión no plantea ningún tipo de problema, el cine de Mizoguchi refleja una tensión interior entre lo narrado y lo representado que constituye una de las claves de su poética. Esta tensión no ha sido siempre comprendida, sobre todo en Occidente, donde el cine de Mizoguchi ha sido visto como un cine de la puesta en escena, es decir, un cine de la representación.

Si analizamos la recepción del cine de Kenji Mizoguchi en Occidente, desde la presentación de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** en el Festival de Venecia de 1952, el aspecto que más ha sorprendido a los distantes observadores occidentales

El intendente Sansho

ha sido la elegancia con que la cámara observa el movimiento de los personajes. En 1959, Alexandre Astruc publicó un influyente artículo sobre Mizoguchi en *Cahiers du Cinéma* titulado significativamente "Qu'est-ce que la mise en scène?" ("¿Qué es la puesta en escena?"). Astruc afirmaba que después de los cinco primeros minutos de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) había descubierto que el trabajo de puesta en escena podía llegar a convertir el film en *"un canto, un ritmo, una danza"* (4). Para el teórico francés, el modo como Mizoguchi trascendía el poder de la cámara hasta llegar a capturar los estados del alma, lo convertían en un director de escena y no en un novelista. El texto de Astruc resume una determinada tendencia de cierta crítica occidental que siempre ha considerado a Mizoguchi como un maestro del arte de la representación. Según dicha tendencia, la artisticidad de sus películas sería debida al elaborado trabajo de cadencia rítmica, a la elegancia de sus planos secuencia que parecen querer coreografiar la realidad y a la fuerza de una mirada capaz de trascender el mundo real mediante la poética de la ensoñación. En otro influyente artículo sobre el sistema fílmico de Mizoguchi, Robert Cohen defiende la japonesidad del cineasta afirmando que sus películas reflejan la importancia de lo representativo como un elemento consubstancial a la tradición poética japonesa, una tradición marcada por unas peculiares formas líricas donde la acción está en crisis ya que *"la creación de atmósferas y las digresiones temáticas adquieren más importancia que los procesos de creación psicológica de los personajes"* (5). Este posicionamiento ha llevado hasta la marginación el valor creativo que posee la construcción del relato en numerosos filmes de Mizoguchi. Para una determinada crítica parece como si las estrategias narrativas del cine de Mizoguchi tuvieran un valor secundario, y fueran un elemento complementario al gran arte de la puesta en escena.

3. Novela y teatro

La mayor parte de los "materiales" que Mizoguchi utiliza como punto de partida para la construcción de sus películas son básicamente novelescos. En los años de su etapa de madurez, los guiones propios son escasos y la mayoría de sus películas son adaptaciones de novelas. Yoshikata Yoda, el fiel guionista de los títulos más representativos de la obra de Mizoguchi, fue básicamente un especialista en los trabajos de adaptación, partiendo tanto de los clásicos de la literatura japonesa como de la literatura contemporánea. Entre los clásicos que adapta Yoda se encuentra un texto de Saikaku Ihara, considerado como el padre de la novela realista japonesa, escrito en 1685, que sirvió de fuente de inspiración de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**; unos cuentos escritos por Akinari Ueda en 1776 fueron utilizados como substrato de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** y unos relatos transmitidos oralmente dieron paso a una novela de Ogai Mori escrita en 1915 de la que partió **El intendente Sansho** (1954). Yoda y Mizoguchi también adaptaron autores contemporáneos como Juchirô Tanizaki, autor de la novela en la que se inspira **Señorita Oyu** (1951).

El amor de la actriz Sumako

El número de relatos novelescos adaptados por Mizoguchi es significativamente superior al de las obras teatrales. Entre las adaptaciones directas de materiales provenientes del teatro tradicional destacan **La venganza de los cuarenta y siete samurais** (1941) (cuyo origen es una obra *kabuki*) y **Los amantes crucificados** (1954), que tiene como precedente una tragedia de Chikamatsu, inspirada en un hecho real, que fue escrita para el teatro de marionetas. Las películas que Mizoguchi realizó sobre el mundo del teatro suelen partir de obras teatrales; éste es el caso de **Historia de los crisantemos tardíos** (1939), film sobre el *kabuki* que se inspira en la adaptación teatral de una novela, y **El amor de la actriz Sumako** (1947), una insólita película sobre el peso que la tradición occidental ha tenido en el arte dramático japonés. La película utiliza significativamente como punto de partida la historia de una actriz que representa *Casa de muñecas* de Ibsen, obra en la que una mujer se rebela contra la monotonía de la vida domestica y contra el poder masculino.

Las películas de Mizoguchi son relatos, por tanto funcionan como discursos cerrados que irrealizan una secuencia temporal de acontecimientos. Como todo relato presentan problemas de enunciación, temporalidad, frecuencia, punto de vista, configuración de los personajes como actuantes y verosimilitud. Al estudiar las formas del relato del cine de Mizoguchi, el primer problema que se nos presenta reside en saber considerar de qué modo los heterogéneos materiales que utiliza como punto de partida imponen múltiples configuraciones narrativas. No obstante, los bosques narrativos del cine de Mizoguchi funcionan como un complejo sistema narrativo, a partir del cual se pueden establecer taxonomías y clasificaciones. Si tomamos como objeto de estudio las últimas obras de su filmografía, desde **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946) hasta **La calle de la vergüenza** (1956), comprobaremos que existen unos estilemas que ponen de relieve un serie de singulares opciones que sitúan al espectador frente un universo armoniosamente construido.

4. Círculos

Generalmente, se suelen asociar las obras de madurez de Mizoguchi con la idea de una cierta circularidad del relato, factor que es visto como el reflejo de una noción cósmica del tiempo basada en el concepto de la repetición continua de unos ciclos vitales que actúan de forma independiente a los conflictos que viven los personajes. El punto de referencia lo constituyen **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** y **El intendente Sansho**. Ambas películas parten de una ubicación inicial de carácter armónico y marcan la presencia de un clima de presagio que desemboca en un hecho traumático que cambia el destino de los protagonistas. Al final, las películas ponen en evidencia el acto de unión de unos personajes separados. El hipotético final feliz es presentado como un hecho armónico frustrado por el peso de la experiencia vivida. La armonía sólo puede ser recuperada bajo la forma de un espejismo. El retorno al punto de partida inicial demuestra cómo la experiencia no puede ser borrada y cómo la felicidad perdida resulta irrecuperable. El alfarero Genjurô vuelve a su pequeña aldea junto al lago Biwa donde es recibido por el espíritu de su mujer muerta. El espacio es el mismo espacio de armonía que hemos visto al principio de la película, pero la unión de los personajes es imposible, ya que viven en mundos irreconciliables. Al final de **El intendente Sansho**, Zushio encuentra a su madre, una mujer anciana, ciega y tullida. Ambos comparten la ilusión del encuentro, pero las cosas nunca pueden ser como al inicio del relato, ya que su hermana Anju ha muerto y el tiempo ha dejado unas huellas físicas irrecuperables.

La idea de la circularidad que une unos destinos transformados por el devenir de las circunstancias puede estar marcada por la presencia de un *flashback* que impone un punto de retorno de los acontecimientos hacia la situación originaria. El *flashback* marca toda la estructura narrativa de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) y de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La**

vida de Oharu, mujer galante. En ambos casos, el protagonista del relato asume la condición de narrador delegado y explica el origen de su tristeza a partir de una trayectoria vital cuya conclusión está determinada por las opciones que tomará como actuante una vez hayan sido explicados todos los hechos recordados. Mizoguchi envuelve la figura del *flashback* de un alto grado de ambigüedad. El punto de vista del narrador delegado no es el punto de vista de la experiencia, sino un punto de vista marcado por una visión neurótica y distorsionada del mundo. En las dos películas, el *flashback* no supone la presencia de la voz en *off* del personaje que unifica los acontecimientos. El *flashback* parte del proceso de alucinación de una mirada que se proyecta frente a la imagen de una estatua que evoca los amantes muertos: el primer amor de Oharu asesinado por no ser de su clase y la emperatriz Kwei-Fei. A partir de dicho momento, la circularidad crea un contraste entre el viaje interior de los personajes y su viaje físico, revelando cómo pueden llegar a cruzarse los mundos subjetivos con los mundos mentales (6).

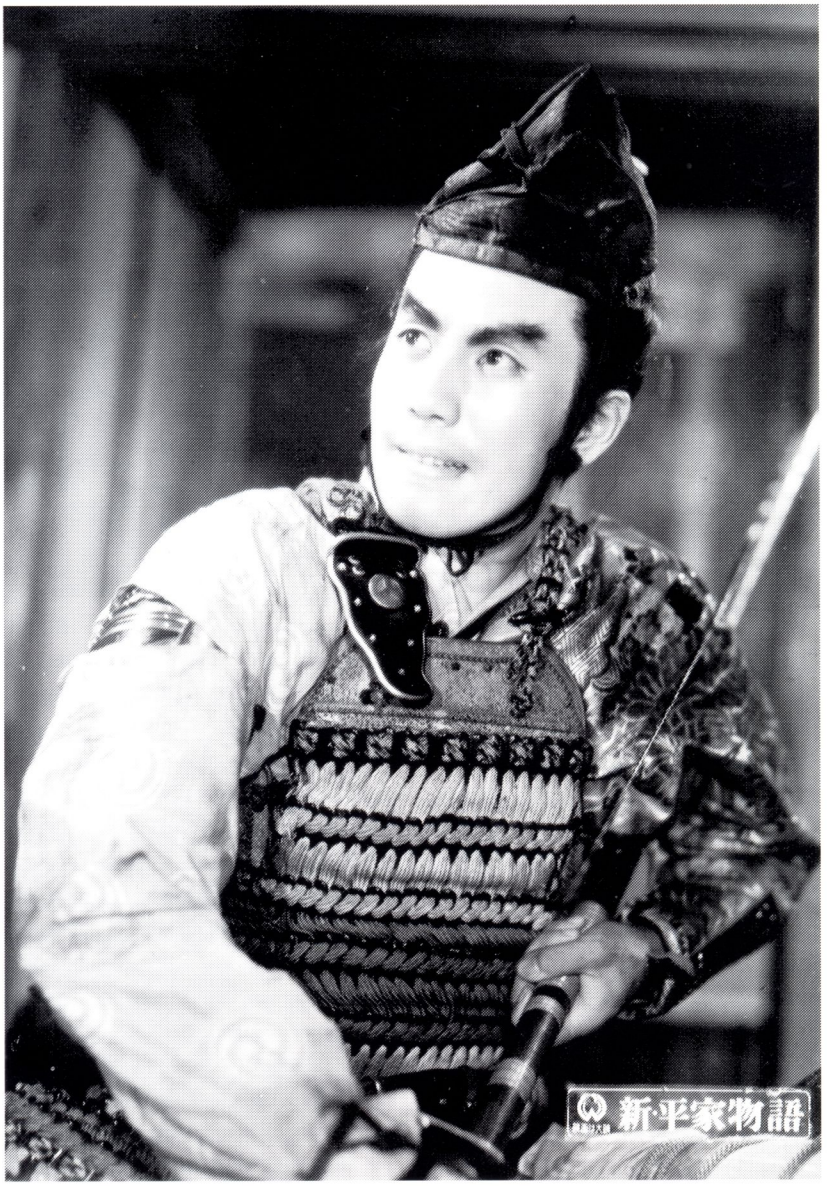
5. Destinos lineales

Todos los personajes del cine de Mizoguchi viven sumidos en un clima de tristeza perpetua, su destino es cruel y sin esperanza, a todos les resulta absolutamente imposible llegar a conquistar la felicidad. La desilusión de los personajes se corresponde con el sentimiento budista del *mono no aware,* que aconseja aceptar resignadamente el dolor provocado por la vida. La estructura circular define cómo el devenir del tiempo entra en contradicción con el eterno retorno de la naturaleza. En muchas películas de Mizoguchi este retorno de carácter parabólico resulta imposible. Los acontecimientos avanzan inexorablemente, de forma acumulativa, a partir de las leyes de la causa/efecto que lanzan a los seres hacia un punto límite del que es imposible todo retorno.

Sin embargo Mizoguchi crea un propio sistema de linealidad, al formalizar la acumulación de situaciones melodramáticas a partir de una estructura episódica. Una película emblemática del modelo episódico es **Mujeres de la noche** (1948). La película, considerada de forma precipitada como una obra neorrealista de posguerra, sigue dos destinos tristes: el de las hermanas Fusako y Natsuko. Las dos mujeres son presentadas como víctimas de la posguerra y para ellas la regeneración social no es posible, la única solución es la prostitución. Al principio del film, Fusako ha perdido a su marido en el frente, no recibe ningún subsidio y su único hijo ha muerto de tuberculosis. Después de realizar diferentes intentos de regeneración, Fusako acaba en la prostitución. El destino de Natsuko también es terrible, ya que conoce el mundo de la prostitución, se acuesta con un chulo, coge una enfermedad venérea y queda embarazada. Natsuko acaba engendrando un niño muerto. Los destinos de Fusako y Natsuko se cruzan y se complementan, pero su situación es irreversible. **Mujeres de la noche** sigue un orden episódico estructurado a partir de tres movimientos: la posible regeneración de los personajes, el advenimiento de una desgracia y la condena inexorable al universo de la prostitución. La extrapolación de algunas situaciones melodramáticas parece situar **Mujeres de la noche** en el ámbito de lo folletinesco. No obstante, Mizoguchi transgrede toda posible convención al orientar el relato hacia la constitución de una imagen final de lo infernal.

A pesar de la existencia de un *flashback* que impone una estructura circular al relato, en **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** Mizoguchi lleva hacia una situación límite la linealidad de carácter episódico. La diagonal del destino atraviesa la circularidad de un mundo cíclico, hasta acabar resquebrajándolo. La película se centra en las desgracias acumuladas que le suceden a una chica castigada por amar a un chico que no es de su clase social. El relato avanza a partir de una serie de episodios que tienen como objetivo la negación a Oharu de todos los roles sociales de la feminidad, como los de madre, hija, esposa, concubina, prostituta e incluso de monja. El destino melodramático de Oharu avanza

Mujeres de la noche



hacia lo más terrible, hacia la negación de su identidad. La estructura acumulativa también determina **Los amantes crucificados**, en cuya primera parte se muestra una complicada trama que desemboca en una situación de enredo. Para escapar del castigo por hurto de su señor, Mohei se refugia en la habitación de Osan, la esposa de Ishum, el impresor de la corte. Mohei es acusado de adulterio con Osan y la pareja debe fugarse. En la segunda parte de la película, Mizoguchi perfila una trama episódica lineal centrada en el movimiento de fuga y en la presencia de un destino inevitable. Este destino ya ha sido prefigurado al inicio del film cuando los personajes han contemplado la procesión de dos amantes camino del patíbulo.

En **Los amantes crucificados**, Mizoguchi combina dos procedimientos narrativos: la linealidad acumulativa y la digresión.

6. Dualidades

Uno de los estilemas que determina la estructuración de algunos relatos de Mizoguchi es la dualidad, entendida como la confrontación de fuerzas entre dos personajes. Algunas películas centran su núcleo dramático alrededor de dos personajes principales, uno de los cuales se presenta como un estadio avanzado de una determinada forma evolutiva hacia la que tiende el segundo personaje. Esta dualidad permite focalizar la narración hacia dos direcciones que esporádicamente se cruzan. Uno de los títulos donde el juego de la dualidad se expone con más lucidez es **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954). El relato se centra alrededor de dos personajes femeninos: Hatsuko, que actúa como propietaria de una casa de *geishas* en Kyoto, y su hija Yukiko, que se ha educado en Tokio. Al principio, Yukiko está avergonzada del universo de las *geishas*, sobre todo después de que su amante la abandonase poco tiempo después de conocer sus orígenes. Toda la película se articula alrededor de la tensión existente entre Hatsuko y Yukiko. Sus intereses convergen en el epicentro del relato, en el momento en que ambas acaban enamoradas de un mismo hombre: un joven doctor. Al final, la madre debe ceder terreno a la hija, que acaba ocupando el puesto de propietaria del prostíbulo. Yukiko ha suplantado el rol y la situación de poder de Hatsuko. El mismo choque de dualidades dentro del universo de las *geishas* rige el desarrollo dramático de **Los músicos de Gion** (1953), cuyo epicentro es la historia de una *geisha* que introduce a una joven en los hábitos del oficio, hasta el momento en que ésta toma conciencia de su posición y se rebela contra el mundo cerrado en que vive.

La dualidad no sólo se manifiesta como un juego de fuerzas dirigido hacia la usurpación de unos determinados roles, ya que puede adquirir una dimensión psíquica a partir de la confrontación entre el mundo de los ideales y el de las apariencias. En **Señorita Oyu**, la dualidad femenina marca el destino del personaje central que se debate entre la mujer ideal inaccesible y la mujer corpórea hacia la que ha estado destinada. Mizoguchi contrapone la personalidad de Oshizu, una esposa resignada, a la de Oyu, una mujer deseada con la que no puede casarse debido a su condición de viuda con un hijo. La suplantación de lo sexual fren-

te a lo social marca la dicotomía interna de la película. La misma dicotomía entre el mundo de los deseos y el de la cotidianeidad constituye el gran eje dramático de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, que transcurre alrededor del abandono de la mujer corpórea -Miyagi, esposa del alfarero- y su suplantación por la mujer ideal, vista como un cuerpo inabarcable perteneciente al mundo de los deseos y que se encuentra perfectamente reencarnado por el fantasma de la princesa Wakasa. La dualidad entre dos mujeres se halla impregnada de una cierta espiritualidad en **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, donde la joven encargada de la limpieza del mundo de la corte suplanta a la princesa muerta hasta el punto que el emperador Hsuan Tsung llega a amarla como auténtica reencarnación de la ausente. El peso del doble se proyecta en el interior de un personaje incapaz de distinguir entre el mundo de los muertos y el de sus reflejos.

En el cine de Mizoguchi, la duplicidad también puede actuar como elemento configurador de la identidad de un personaje. En **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego**, la presencia de dos *flashbacks* enunciados por dos narradores delegados que aportan informaciones contradictorias, sirve para configurar la personalidad política del protagonista de la película: el *samurai* Kiyomori, que por una parte se revela como hijo ilegítimo de los amores del emperador con una cortesana y por otra hijo de un monje licencioso. El film describe el proceso que llevó hasta el poder en el Japón del siglo XII a una nueva clase nacida de la fusión entre la aristocracia y los monjes.

7. Digresiones

En algunos títulos de la filmografía de Mizoguchi, el relato se apoya en una especie de eje central, alrededor del cual giran diversas líneas discontinuas que esporádicamente se cruzan y que provocan que la narración adquiera para el espectador la apariencia de un entramado no unificado de líneas de fuga, de un universo no ordenado, marcado por continuas digresiones. En estas películas, los principales movimientos dramáticos que han llevado el peso del relato pierden su centralidad, mientras que otras líneas de carácter secundario acaban ocupando la aparente centralidad de lo narrado. La poética de la digresión acaba tejiendo una serie de atractivas telarañas, de cruces a partir de múltiples hilos narrativos.

La película que marca la pauta de esta poética de la digresión en la obra de Mizoguchi es **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**. Como indica su título, existe un personaje eje -el pintor Utamaro- y una serie de personajes secundarios que lo rodean -las cinco mujeres-. La posición de Utamaro está envuelta de una cierta ambigüedad: por una parte pretende convertirse en reflejo del propio Mizoguchi y de su peculiar filosofía de la vida y del arte, mientras que por otra asume la posición de personaje "anafórico", es decir, un personaje intratextual que relaciona los diferentes bloques del relato y marca el desarrollo del texto fílmico. Utamaro facilita al espectador la distribución de información dentro del marco espacio-temporal de la diégesis, ya sea mediante una serie de sentencias que dan sentido al relato o mediante su frecuente presencia visual (7). En la primera parte de la película, Utamaro es un actuante, mientras en la segunda asume una posición pasiva de observador impotente. Su disputa con el discípulo de Kano, el pintor académico, marca el inicio de la acción, y la búsqueda de Oran como nueva modelo rige algunos de los movimientos dramáticos de la primera parte, los cuales se han tejido junto a numerosas líneas paralelas. En la segunda parte, la única acción determinante que le sucede a Utamaro es su arresto domiciliario, hecho que le aparta de la pintura y le convierte en un receptor impotente de los diferentes acontecimientos que transcurren a su alrededor. Utamaro posee las manos atadas y no puede pintar, no

Señorita Oyu

La calle de la vergüenza

puede expresar su posición frente al mundo que observa. A lo largo de la película, se configuran diferentes vías narrativas, de las que acaba emergiendo un camino que inicialmente se presentaba como secundario y que concluye trágicamente: los celos de Okita la llevan a apuñalar a su amante y a la modelo con la que se ha fugado. Las relaciones entre Utamaro y sus mujeres se rompen definitivamente.

La utilización de un personaje emergente como recurso narrativo en torno al que se focaliza la parte final del relato es un recurso usado con frecuencia en el cine de Mizoguchi, que le sirve para desestabilizar algunas tramas excesivamente lineales, demasiado concentradas en la lógica de la causa/efecto. Un ejemplo modélico de personaje emergente lo constituye el personaje de Kumiko en **Mujeres de la noche**. El personaje aparece repentinamente en la mitad del relato sin que ninguna pista remita a su existencia. Kumiko es vista como una estudiante de pueblo que viaja hasta Tokio, donde después de ser violada ejercerá la prostitución. En la última escena reaparece, conocemos sus vínculos familiares con las protagonistas y su presencia se convierte en el eje dramático alrededor del cual se articula la lógica de toda la escena final. Kumiko rompe con el tejido melodramático del film, da un aire digresivo a la impecable casualidad y acaba constituyéndose en el reverso simbólico de las principales protagonistas.

La estructura narrativa alrededor de un eje central de carácter digresivo llega a un punto absoluto de maestría en la última película de Mizoguchi, **La calle de la vergüenza** (1956). La función que Utamaro ejercía como personaje "anafórico" es substituida por la presencia de una realidad política cuya función es eminentemente referencial. Un aparato de radio anuncia diferentes veces la evolución de las discusiones parlamentarias que han de conducir a la posible aprobación de una ley que condenará el ejercicio de la prostitución. Este hecho, que no llega nunca a concretarse, marca con fuerza el devenir de unos personajes que no cesan de moverse alrededor de dicho eje. **La calle de la vergüenza** sintetiza, mediante una serie de imágenes esenciales, la trayectoria existencial de cinco mujeres que viven de esa prostitución amenazada de muerte en una casa llamada paradójicamente "El país de los sueños". Ninguno de los personajes puede escapar de su destino y el único personaje que lo intenta, Yasumi, que extorsiona a diferentes clientes para fugarse, acaba desarrollando la función de víctima de la tragedia. La estructura digresiva del relato funciona mediante una serie de elocuentes apuntes sobre las vidas cruzadas de unos seres infelices, unos apuntes cargados de cierta inusual intensidad. Para cerrar la película y con ella su filmografía, Mizoguchi recupera la figura del personaje emergente. Una pobre niña, Shizuko, ha llegado al burdel para sustituir a Yasumi, que ha sido ingresada en un hospital. Shizuko es maquillada para poder ejercer como actriz de la privacidad en el ámbito de la prostitución. El rostro atemorizado de la niña situado detrás de un columna mientras contempla el desorden de la vida,

que es puesto en escena de forma no armónica, marca la última imagen de la película y de todo el cine de Mizoguchi.

8. Lo mostrado en el relato

Una vez presentados algunos de los laberintos que marcan la cartografía interna de los bosques narrativos del cine de Mizoguchi, surge una cuestión que nos remite forzosamente al problema de la integración entre lo narrado y lo mostrado que abordábamos al inicio del presente artículo: ¿De que modo lo representado ocupa una función narrativa en el cine de Mizoguchi?

En el cine de Mizoguchi la tradición teatral imprime, tal como han constatado algunos de los diferentes autores que han estudiado los elementos de la puesta en escena del maestro japonés, una determinada carencia ritual, que marca el movimiento de los personajes. Esta carencia no sólo aparece delimitada en el trabajo de constitución de algunos arquetipos, como el fantasma de Wakasa de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, cuya existencia remite al teatro *nô*, sino tambien en la forma como se ritualizan algunas acciones del relato. En numerosas películas, los protagonistas asisten como espectadores a alguna ceremonia que se desarrolla como si fuera un espectáculo.

A lo largo de la filmografía de Mizoguchi aparecen numerosas formas de espectáculo, desde el *bunraku* en una escena de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** hasta los recitales poéticos de *koto* presentes en **Señorita Oyu**. Dichas formas de espectáculo estan perfectamente integradas en el devenir de lo narrado. La mirada de los personajes frente a la ficción produce una especie de catarsis cuyos ecos marcan el relato. Esta lógica alcanza su plenitud en una larga escena de **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** en la que la viuda Hatsuko, su hija y su amante asisten a una representación de teatro *nô*. En el transcurso de la representación Hatsuko experimentará la catarsis al ver reflejada su propia madurez en el personaje de una vieja enamorada que es rechazada por una pareja de jovenes durante la representación. Como la famosa escena de la representación teatral del *Hamlet* de Shakespeare, Mizoguchi no cesa de establecer un juego de espejos entre las formas que determinan la acción narrativa y las diferentes ficciones que bajo la forma de representación irrumpen en el interior del relato. En algunos casos, como en **El intendente Sansho**, los hechos narrados acaban constituyéndose en leyenda desde el interior mismo del relato. En una escena de la película, el joven Zushio se transforma sentimentalmente al oír a una vieja cantar una canción sobre su propio destino y el de su madre. Zushio comprende que su propia vida se ha convertido en relato oral. La preocupación de integrar lo dicho y lo mostrado, por establecer niveles de autoconciencia mediante la utilización de diferentes puntos de vista, es, sin ninguna duda, uno de los impulsos fundamentales de la poética de Mizoguchi. Pero éste constituye otro sugestivo y rico tema de análisis, que va más allá de los límites impuestos por nuestro paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi.

NOTAS

1. Sobre la relación entre las formas tradicionales de poder en Japón y la cultura de la representación/contemplación ver el capítulo "Late Tokugawa Culture and Thought". En Jansen, Marius B.: *The Emergence of Meiji Japan*. Cambridge University Press. Cambridge, 1995. Páginas 53-142.

2. Gaudreault, André: *Du litteraire au filmique. Systeme du Recit*. Meridiens Klincksieck. París, 1988. Página 55.

3. La función del *benshi* como elemento de la no-integración narrativa ha sido estudiada en el artículo de Komatsu, Hiroshi y Loden, Francis: "Mastering the Mute Image: the Role of the Benshi in Japanese Cinema". *Iris*, número 22. Otoño, 1996. Páginas 47-52.

4. Astruc, Alexandre: "Qu'est-ce que la mise en scène?". *Cahiers du Cinéma*, número 100. Octubre, 1959. Páginas 13-16.

5. Cohen, Robert: "Mizoguchi and Modernism: Structure, Culture, Point of View". *Sight and Sound*, volumen 47. Primavera, 1978.

6. Robert Cohen analiza detalladamente la función del *flashback* al inicio de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** para observar cómo la ambigüedad entre lo real y lo deseado modifica la pretendida mirada feminista característica del cine de Mizoguchi. Ver Cohen, Robert: "Why Does Oharu Faint? Mizoguchi's the **Life of Oharu** and Patriarcal Discourse". En: Nolletti Jr., Arthur y Desser, David: *Reframing Japanese Cinema*. Indiana University Press. Indiana, 1992. Páginas 33-55.

7. El concepto de personaje "anafórico" proviene de las clasificaciones establecidas por Philippe Hamon. Ver Hamon, Philippe: "Pour un statut sémiologique du personnage". En Barthes, Roland y otros: *Poétique du récit*. Seuil. París, 1977. Página 123.

La emperatriz Yang Kwei-Fei

Apuntes sobre los melodramas de Kenji Mizoguchi

Antonio José Navarro

Huts egiteko beldurrik gabe esan daiteke Mizoguchi batez ere melodramen errealizadorea izan zela, bere obrarik garrantzitsuenak genero honetan barne har daitezkeelako. Bere melodramek, askotan beste genero batzuekin estalita egon arren, bideageba den eta zorigaitzak menderatzen duen mundua deskribatzen dute, non edertasuna iragankorra eta mina iraunkorra diren, pertsonaiek beren destinoaren aurka borrokatu behar duteneko lekua.

A principios del siglo XI, a fin de llenar sus ratos de ocio, Murasaki Shikibu, dama de la corte imperial de Heian-kyo (la actual Kyoto), empezó a escribir un relato sobre la relajada existencia de la nobleza durante el período Heian (794-1160). En 1011, tras invertir siete años de su vida en pintar los ideogramas equivalentes a 630.000 palabras, la escritora finalizó *La historia de Genji* (*Genji Monogatari*), uno de los grandes clásicos de la literatura japonesa de todos los tiempos. Es quizá la primera novela propiamente dicha escrita en cualquier idioma, comparada por algunos de sus más afamados estudiosos con la narrativa de Marcel Proust (1). En ella se cuentan las aventuras y desventuras galantes del príncipe Genji, y posteriormente, de su hijo adoptivo Kaoru. Ambos, con sus lances amorosos, con su tierna e incesante búsqueda del placer, se asemejan al mito occidental de Don Juan, aunque desprovisto de su cinismo, de su amargura.

Y es que *La historia de Genji* instaura el *shibui* en el arte nipón

-palabra que designa una altiva y serena elegancia impregnada de una delicada e hiriente tristeza-, donde la felicidad y el dolor se mezclan sin capacidad de distinción; profundiza en el *mujo-kan* -la fugacidad que marca todos los placeres humanos-, presentándose el amor romántico como una especie de enfermedad que aflige y debilita el espíritu; insiste en la lucha interior que cada individuo mantiene entre el *giri* (el deber respecto a la sociedad, respecto al clan) y el *ninjo* (deseos o sentimientos personales)... Describe un mundo lleno de disparidades y contradicciones, donde la alegría de vivir es muy breve, el sufrimiento largo, y cada acto de nuestra existencia está impregnado de una inquietante melancolía.

Pero más allá de tales sentimientos, de semejante filosofía, *La historia de Genji* aclimata al lector a una exótica manera de vivir, única y remota en el tiempo, de una gran intensidad humana. Su estilo fluido, hermoso, dota al relato de una cadencia lírica que embriaga de manera estremecedora los sentidos del lector. Por ejemplo, en uno de sus pasajes, la encantadora amante del príncipe muere embrujada ante sus ojos. El príncipe trata de revivirla, pero todo es inútil. Roto de dolor, cae enfermo hasta hallarse a las puertas de la muerte. Cuando recupera la salud, ordena a los monjes que celebren los ritos budistas preceptivos para honrar el alma de la muchacha. Mientras prepara sus ofrendas para las exequias, leemos: *"Cuando el príncipe buscaba secretamente entre sus posesiones para hacer merced generosa a los sacerdotes, halló por azar cierto vestido, y al doblarlo hizo el poema: 'El ceñidor que hoy con lágrimas anudo, ¿lo desataremos un día en alguna vida futura?'. Hasta ahora, el espíritu de la joven había vagado en el espacio, y con gran solicitud el príncipe oraba continuamente por su seguridad".*

Sin duda, lo melodramático en el cine de Kenji Mizoguchi se inspira, por un lado, en la musicalidad formal de *La historia de Genji*, capaz de provocar las emociones más intensas a través de una minuciosa y estudiada puesta en escena. Sólo hace falta recordar la sublime conclusión de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954), impregnada de una insoportable tristeza: la casi litúrgica gravedad con que camina la emperatriz cuando es prendida por los soldados; el suave y majestuoso gesto con el que entrega al verdugo su pañuelo de seda para envolver la cuerda de la horca; el *travelling* casi bressoniano que sigue el paso de la emperatriz hacia la muerte, mostrando únicamente la cola de su vestido arrastrándose por el suelo, mientras la condenada va desprendiéndose de sus zapatillas, su túnica escarlata y oro, su collar y los pendientes... No obstante, existen otros ejemplos tan elocuentes como el citado en la obra de Mizoguchi que ilustran semejante teoría: el angustioso suicidio colectivo del rebelde Oishi (Chôjurô Kawarazaki) y sus guerreros en **La venganza de los cuarenta y siete samurais** (1941), mostrado en *off* visual, oyéndose sólo la voz del chambelán que anuncia el nombre del *samurai* al que se le ha practicado el *seppuku,* mientras Oishi escucha con contenida desesperación; el extraordinario momento de **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), rebosante de un sutil y exquisito erotismo, en que Utamaro (Minosuke Bandô), fascinado por la pálida piel de la modelo Takasode (Toshiko Iizuka), pinta en su espalda un hermoso retrato: el gesto delicado, sensual y apasionado, del pincel al ejecutar el trazo, la mirada absorta de Utamaro, la pose provocativa de Takasode; la poética fisicidad del palacio donde mora el espectro de Wakasa (Machiko Kyo) en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953), tétrica y desolada mansión, de paredes ajadas y desconchadas, invadida por la suciedad y la vegetación (2), evocando así la turbadora omnipresencia de lo fantástico, de lo sobrenatural...

Por otra parte, el melodrama cinematográfico según Kenji Mizoguchi, como sucede en gran parte de *La historia de Genji*, describe un mundo lleno de injusticias y sinsentidos, donde la belleza es efímera, la felicidad deviene una quimera, el dolor es duradero, cada acto de nuestra vida está dominado por la fatalidad, y la esperanza es una tenue luz apenas vislumbrada. En cualquier caso, los personajes se hallan siempre en lucha contra el destino, que implacablemente los doblega a sus caprichosos designios. El propio Kenji Mizoguchi aclaraba su postura al respecto: *"...quiero hacer películas que presenten la vida y costumbres de una sociedad. Pero en todo caso, no hay que exasperar al espectador. Sería necesario inventar una nueva clase de humanismo que pueda conllevar cualquier tipo de salvación. Quiero continuar expresando lo nuevo pero no puedo, de ningún modo, abandonar lo antiguo. Mantengo un gran apego al pasado mientras tengo pocas esperanzas en el porvenir"* (3)... En **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952), tales sentimientos quedan reflejados en la circularidad del relato: un *travelling* lateral sigue el vacilante paso de Oharu (Kinuyo Tanaka), encaminándose hacia un templo donde iniciará el recuerdo de su azarosa vida, el mismo *travelling* que nos mostrará al fin de la película su lamentable destino, mendigando puerta por puerta con aire tan digno como meláncolico (4).

Por ello, no resulta nada descabellado afirmar que Kenji Mizoguchi fue un realizador de melodramas. Desde los inicios de su carrera con **La canción de la tierra na-**

tal (1925) hasta el fin de la misma con **La calle de la vergüenza** (1956), el cine del maestro nipón frecuentó el género con evidente delectación y maestría. Ello lo emparenta con los grandes logros del género, a la altura de los mejores trabajos de Murnau -**Amanecer** (*Sunrise*, 1927)- y de Sjöstrom -**El viento** (*The Wind*, 1927)-, de Borzage -**The Mortal Storm** (1940)- y de Sirk -**Tiempo de amar, tiempo de morir** (*A Time To Love And A Time To Die*, 1958), de Minnelli -**Como un torrente** (*Some Came Running*, 1958)- y de Stahl -**Que el cielo la juzgue** (*Leave Her To Heaven*, 1945)-, de Bergman -**Fresas salvajes** (*Smultronstället*, 1956)- y de Fassbinder -**El matrimonio de María Braun** (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979)-, pero desde una tradición cultural diferente. Si el melodrama fílmico occidental bebe de la literatura decimonónica de Scribe, Sardou o Decourcelle, el *merodorama* japonés se nutre de un heterogéneo conglomerado artístico: desde textos del siglo X al estilo del *Libro de la almohada* (*Makura no shôsi*) de Sei Shonagon hasta los poemas que Matshuo Basho escribió en el siglo XV, pasando por la dramaturgia *sewamono* (dramas de la vida corriente) muy abundante en el *kabuki* y el *joruri* (teatro de marionetas), o los lienzos del *ukiyo-e* -pinturas del mundo flotante-, realizados entre los siglos XVI y XVIII.

No obstante, salvando la dificultad que supone el conocimiento y comprensión de las fuentes culturales -literarias, teatrales, pictóricas...- que nutren el cine japonés clásico, su "accesibilidad" por parte del público occidental no es tan difícil como cabe suponer. El cine, no lo olvidemos, no es un sistema cerrado de signos como la escritura, sino que el carácter abierto de su semántica facilita su universalidad. Por ello, el talento de Mizoguchi es capaz de conmovernos a nosotros, los observadores lejanos del arte fílmico japones, por su minuciosa recreación de una exótica manera de entender la vida y sus complejidades, poseedora de una humanidad tan apasionante como singular. El cine de Mizoguchi, como atestiguan obras maestras de la categoría de **La dama de Musashino** (1951) o **Los amantes crucificados** (1954), es el resultado de un estilo fluido, hermoso, el cual proporciona al relato una cadencia lírica que embriaga de manera estremecedora los sentidos del espectador.

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia

Pero lo melodramático en la obra de Kenji Mizoguchi hay que rastrearlo solapado con otros géneros. En el cine japonés hay una clara tendencia a la mezcla, de nítida raíz estructuralista. Así, títulos como **Las hermanas de Gion** (1936), **La espada Bijomaru** (1945), **El intendente Sansho** (1954), o **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** (1955), se inscriben dentro de los géneros más populares del cine japonés, como el *ken-geki* o *chambara* (películas de sable) -**La espada Bijomaru**-, el *jidai-geki* (filmes de tema histórico) -**El intendente Sansho**, **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego**-, o el *ukiyo-eiga* (literalmente, cine del "mundo flotante", es decir, de los placeres mundanos al margen de la sociedad...) -**Las hermanas de Gion**-. Pero Mizoguchi sabe trabajarlos a su antojo extrayendo de los mismos solamente un contexto y unos personajes donde desarrollar su

personalísimo discurso creativo. Sabe que el melodrama es un género sin referentes específicos, al menos desde un punto de vista argumental o iconográfico. La esencia del melodrama está en el relato, en la forma en que se estructura la intriga. En ella existen elementos dramáticos suceptibles de tildarse de melodramáticos -la lucha de clases, conflictos reivindicativos, enfrentamientos generacionales, el sufrimiento, la muerte, el amor...-, pero definidos a través de un *travelling*, del énfasis de un gesto, de una mirada, en la composición del encuadre, en un matiz del decorado o del vestuario, en la elipsis y el *off* visual.

Fue Douglas Sirk quien definió como el gran tema del melodrama *"el amor y su imposibilidad"*. En Mizoguchi subsiste, sobre todo, la lucha entre el *giri* y el *ninjo*, representados por el conflicto que se establece entre la belleza y la fealdad, la tradición y la modernidad, entre la libertad y la tiranía. En **Historia de los crisantemos tardíos** (1939), el conflicto que tortura a Kikunosuke (Shôtarô Hanayagi) no es la lucha por superar su mediocridad como actor, sino la imposibilidad de perpetuar la tradición familiar; el desafiante pintor Utamaro en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**, no combate el orden establecido con sus pinturas -*"yo pinto sin temor al poder y a la espada"*, exclama-, sino que intenta aportar un poco de hermosura a un mundo cruel; el sacrilegio que comete Taira (Raizo Ichikawa) en **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** no obedece a la ambición de un clan, sino a la necesidad de superar el obscurantismo; el amor entre Mohei (Kazuo Hasegawa) y Osan (Kyoko Kagawa) en **Los amantes crucificados** no es un desafío a la ley, sino un quebranto a la tiranía de las convenciones sociales y de mezquinos intereses de casta... Una dialéctica oposición que puede darse en la guerra de sexos -la turbulenta relación entre hombres y mujeres que preside toda su obra-, de los grupos -los artistas "populares" del círculo de Utamaro, practicantes del *ukiyo-e,* y los aristocráticos alumnos del *sensei* Kano en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**-, e incluso de caracteres -Miyagi, esposa sumisa y fiel contra Wakasa, fémina sensual y depredadora, en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**-.

En este enfrentamiento, los personajes de Kenji Mizoguchi no tienen libertad posible: todo está escrito, vicio y virtud. Aquello a lo que aspiran o pretenden desesperadamente no es más que un engaño, un espejismo. Quizá por ello, el relato es un terrible camino hacia la fatalidad final -**El intendente Sansho**, **La calle de la vergüenza**-, donde, en el mejor de los casos, la muerte actúa como liberación -**Las hermanas de Gion**, **La venganza de los cuarenta y siete samurais**-. Aunque, en ocasiones, es posible la felicidad de manera fugaz: los **Amantes crucificados** se dirigen al tormento con una extraña serenidad en el rostro, a sabiendas de

que su amor será libre y pleno en el más allá, o las inolvidables risas del emperador y su amada esposa resonando en las desérticas estancias de palacio al final de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**. Mizoguchi, en el fondo, superando su hiriente pesimismo, amaba a la vida, al arte, de la misma manera que Kakuzo Okakura describe el delicado trabajo del jardinero en *El libro del té* (5): *"Alabemos al hombre que se entrega a la cultura de las flores; al hombre del tiesto que es infinitamente más humano que el hombre de las tijeras. Lo vemos con placer inquietarse por la lluvia y el sol, cómo lucha con los parásitos, su miedo a las heladas, su ansiedad cuando tardan en aparecer los capullos, su éxtasis cuando las hojas tienen todo su esplendor".*

NOTAS

1. Así lo expresa Arthur Walley en el prólogo a su traducción inglesa de 1.000 páginas, *The Tale Of Genji* (The Modern Library. Londres, 1960). Desde la muerte de su autora, Murasaki Shikibu, *La historia de Genji* ha sido objeto de ávidos y numerosos análisis. Sólo en Japón se han escrito más de 10.000 libros acerca de esta obra. Ya en el siglo XIII apareció un comentario japonés de 54 tomos, y en 1960, el mismo año en que Walley la tradujo al inglés, un editor nipón publicó una *Enciclopedia de la historia de Genji* que ocupa unas 1.200 páginas. Además, durante el siglo XII inspiró un hermosísimo *emakimono* -pintura polícroma enrollada horizontalmente que se desenrolla de izquierda a derecha- titulado "Genji Monogatari", atribuido generalmente al artista Fujiwara Takayoshi, pintado a la acuarela sobre un papel de arroz, que actualmente se guarda en la Fundación Tokugawa Remei-kai de Tokio.

2. Según la acertada observación del crítico estadounidense Audie Bock *"del tipo donde se esconden las bellezas abandonadas en* La historia de Genji*"*, contenida en su libro *Japanese Film Directors*. Kodansha International Ltd. Tokio/Nueva York, 1990.

3. Entrevista radiofónica realizada en 1950 por el periodista y crítico Tsuneo Hazumi, recogida en *Kenji Mizoguchi*. Filmoteca Nacional de España/XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980.

4. Los *travellings* laterales siguiendo el paso de uno o varios personajes son una figura de estilo que, en el cine de Mizoguchi, casi suponen una firma de autenticidad. Son la plasmación física del pensamiento *zen* que concibe la realidad como un elemento en perpetuo cambio, por eso el *tempo lento* en los ceremoniales religiosos nipones pretende "atrapar" la fugacidad del momento. La rítmica comunión espacio-temporal que así se establece queda perfectamente clara en unas declaraciones del arquitecto Arata Isozaki: *"En Japón los conceptos del espacio y el tiempo se unen en una sola idea, expresada por la palabra 'Ma': es el intervalo existente entre dos objetos y dos acciones. O lo que es lo mismo: el vacío y la apertura entre dos elementos. En Japón se ha privilegiado la noción de tiempo. El intervalo, la pausa existente en un proceso desarrollado en muchos momentos. No se perciben las diferencias entre tiempo y espacio que perciben los occidentales".*

5. *The Book Of Tea*, de Kakuzo Okakura. Dover Publications Inc. 1902. Traducción al castellano de Manuel Bosch Barret y editada por Editorial Anfora en 1944. Nacido en 1862 y fallecido en 1913, Kakuzo Okakura, japonés de cultura y educación, era un ardiente amante de sus ritos y tradiciones. Deseoso de darlas a conocer en Occidente, escribió todas sus obras en inglés. La moral y la filosofía contenidas en *El libro del té*, su minuciosa descripción de rituales y costumbres, proporcionan la documentación necesaria para entender muchos de los elementos plásticos del cine nipón.

Cinco mujeres alrededor de Utamaro

La muerte sin rostro

Enrique Alberich

Kontenplazioa eta agresibitatea elkarrekin bizi dira Mizoguchiren obraren zati handi batean, bere zinean beti kontenplazioa garrantzitsuagoa izan bada ere. Hala eta guztiz ere, bere filmetan indarkeria begibistan dago. Indarkeria hau barnekoagoa da azalekoa baino, ez da erakusten, aditzera ematen da. Horretarako elipsi espaziala maiz erabiltzen du, eta honen bitartez indarkeria azaltzen du baina aldiberean berau jasaten duenaren intimitatea errespetatzen du.

Enmarcado dentro de lo que podría denominarse como una poética de lo inasible, en una línea en la que realismo e irrealismo, crónica y cuento, tragedia y melodrama se rozan siempre en un territorio tan fronterizo como, por ello mismo, sugerente, el cine de Kenji Mizoguchi ha tendido con frecuencia a generar una mirada crítica que ha privilegiado la apreciación de su capacidad contemplativa, y ello en perjuicio, quizá, de la debida valoración de una agresividad que es también parte consustancial de la obra del cineasta japonés. El trabajo de Mizoguchi es, de hecho, el resultado de una rigurosa combinación de contemplación y agresividad, dos aspectos que, lejos de excluirse, se alimentan mutuamente y a menudo se dan cita en el seno de una misma escena, posibilitando la convivencia, en un mismo nivel narrativo, de una subjetividad compasiva y comprensiva con una objetividad lo suficientemente distanciada como para delatar la interpretación de la realidad que se desprende de lo mostrado.

La película que cierra la filmografía del cineasta, la extraordinaria **La calle de la vergüenza** (1956), constituye un espléndido exponente de esta simbiosis entre contemplación y agresividad, con esa recreación de un universo -la vida en un burdel en un Tokio minado por la posguerra- mostrado en todas sus vertientes y en la que la aridez de muchas de las situaciones y el cinismo de buen número de los personajes -observados por el director desde una perspectiva lúcida e implacable- no impiden una comprensión profunda de esos mismos personajes y situaciones, facilitando, a la larga, el surgimiento de una extraña, honda poesía de la supervivencia. Cuando, en una de las últimas secuencias del film, Yasumi es golpeada en un pasillo por su iluso y

engañado pretendiente, la cámara recoge la acción a una prudente distancia, en un plano general fijo que restituye esa agresión en toda su crudeza, pero también en toda su vulgaridad. El cineasta no enfatiza, no se recrea, su actitud es púdica sin llegar a ser fría: más que indignante, la situación es sórdida y triste, un incidente habitual en el oficio y que mueve tanto a la reflexión -objetividad- como a la compasión -subjetividad-.

El cine de Mizoguchi es, ciertamente, un cine violento, pero de una violencia más interna que externa, en las antípodas de lo que hoy en día suele catalogarse como violencia fílmica. El director sabe que la violencia no sólo es inherente al ser humano, sino que está inscrita en las leyes de la propia Naturaleza. Además, y como acontece con todo verdadero gran artista, Mizoguchi no teme conducir los conceptos que maneja hasta sus últimas consecuencias, por lo que no deja de ser lógico que, en coherente prolongación, esta violencia suela desembocar en el enfrentamiento con la muerte. Sin embargo, lo que importa no es el espectáculo de la violencia (o de la muerte) sino sus consecuencias, tanto para la globalidad del relato -y la visión de la realidad que éste transmite- como para la evolución de los personajes, ya sean éstos víctimas o verdugos. Resulta no ya paradójico, sino altamente revelador, que un film como **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** (1955), basado en el reflejo de luchas feudales y jerarquías de clases, se ofrezca como un film de guerra sin apenas batallas, sin apenas acción. Los combatientes se preparan para la guerra, regresan de ella, pero no les vemos batallando. Y cuando arranca alguna que otra algarada callejera, la cámara se eleva en grúa y se aleja hacia otros objetivos, una vez ha cumplido el deber de mostrar lo que de veras le interesaba: la génesis de la violencia.

Por otro lado, este tratamiento oblicuo de la muerte se advierte tanto en las muertes más previsibles, ritualizadas y adscritas a la lógica trágica del relato -caso de la ejecución de Yôkihi en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) o del suicidio de Sumako en **El amor de la actriz Sumako** (1947), muertes ambas asumidas con elegante dignidad por los respectivos personajes y rodadas por Mizoguchi con proverbial maestría, justamente gracias a su carácter marcadamente elusivo-, como en las que advienen con mayor brusquedad, de modo inesperado, comportando un giro decisivo en la dinámica de la historia -caso de la de Miyagi en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna palida después de la lluvia** (1953), de las del esposo y el hijo de Fusako en **Mujeres de la noche** (1948), del fallecimiento de Tadamori en **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** o del asesinato de Shozaburô y Takasode en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946)-. En esta segunda vertiente, Mizoguchi se ve a veces obligado, por el propio carácter abrupto de estas muertes, a afrontar su visualización, aunque siempre encuentra un método con el que esquivarlas parcialmente, despojándolas hasta lo esencial. Un modélico ejemplo lo hallamos en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**: Okita coge un cuchillo y, vengativa, lo clava en Shozaburô; ambos cuerpos caen al suelo y acaban saliendo de campo por la parte inferior del encuadre, en una curiosa elipsis espacial. Luego, Okita se reincorpora, blandiendo ahora su arma ante una aterrorizada Tagasode. Mizoguchi corta de repente la secuencia. El espectador ha comprendido ya que Okita va a segar la vida de su rival. ¿Para qué mostrar más?

El cine de Mizoguchi se edifica sobre la pulsión del deseo, pero este deseo engloba también la inclinación tanática, de la que la tentación del suicidio es su palpable corolario. Y, no obstante, se trata de un cine plagado de muertes sin rostro. Son innumerables las oportunidades en las que un personaje conoce la desaparición de un ser querido a través de la información verbal que otro le transmite, del mismo modo que abundan las ocasiones en las que, tras comprobar la gravedad de la enfermedad de alguien, la imagen funde a negro y se pasa, de inmediato, a la escenificación de su velatorio. Así ocurre con la defunción por neumonía de Shimamura en **El amor de la actriz Sumako**, o con el fallecimiento a causa de un tumor de la prostituta Usugawa en **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954). En esta última película incluso el intento de suicidio de la joven Yukiko es sólo aludido, sin detenerse en más explicaciones. Pero esta pasión elíptica tan radical no debe ser interpretada como un cobarde retroceso ante lo cruel y lo inevitable, sino que, al contrario, debe advertirse como un deseo de superación del trauma, cuando no como una forma de liberación. No de otra manera cabe entender el hermoso final de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, con los amantes hablando entre sí después de la muerte, venciéndola, mientras la cámara ofrece un encuadre significativamente vacío. Ahí sí se percibe, con claridad, la carencia de rostro de la presunta amenaza suprema.

En los filmes más directamente agresivos del cineasta, de la índole de **Mujeres de la noche** o **La calle de la vergüenza**, la violencia no se escamotea, en tanto que es parte esencial del drama. Sin embargo, sí se huye de la actitud voyeurista. Esa disposición para compaginar el dibujo de la violencia con el respeto por la intimidad de quien la padece encuentra en la elipsis espacial un valioso apoyo. Es lo que sucede, en **Mujeres de**

la noche, con la secuencia de la violación de Kumiko, cuyos gritos se oyen por detrás de unos fardos que, estratégicamente emplazados a un lado del encuadre, ocultan la acción; o, en **La calle de la vergüenza**, con el estremecedor episodio del intento de suicidio del esposo de Hanae, cuya visualización queda reducida a la presentación de unos pies dubitativos situados encima de una silla amenazadoramente balanceante; o, en **El intendente Sansho** (1954), con las escenas de tortura o mutilación, de las que sólo percibimos el desgarro del grito de la víctima y la fría actitud del ejecutante. Este recurso parcializado no sólo no disminuye en absoluto la efectividad del discurso fílmico, sino que contribuye a potenciar el desasosiego, obligando, de paso, a una elaboración dramática del espacio, por otra parte una virtud persistente a lo largo de toda la trayectoria del autor.

En este ámbito estético gobernado por lo tenue y lo sutil, no sorprende la enorme importancia simbólica que adquiere un elemento susceptible de evaporarse, de deslizarse entre los dedos, de escapar a la aprehensión definitiva: el agua. Origen de la vida y, en muchos casos, acogedora de su final, la sustancia líquida se yergue como uno de los grandes emblemas de la obra mizoguchiana. Desde sus filmes de los años 30, esta presencia del agua se observa progresivamente trabajada en su cine, hasta convertirse en metáfora de la fluidez y de la transparente complejidad -valga la sintomática paradoja- de las propias imágenes que le dan cobijo.

El agua, en el cine de Mizoguchi, atesora un sentido ambivalente. Es, a la vez, símbolo de vida y símbolo de muerte. Pero, en un caso como en el otro, se asocia a una opción liberadora: el agua como principio o como resolución, como esperanza o como única salida. Dicha opción liberadora ofrece dos variantes: o bien el agua acompaña a una esperanza de futuro (viaje, huida, proyectos...), o bien se adhiere a un deseo de desaparición (deseo de muerte, búsqueda de la disolución del yo...).

En la primera variante, la presencia del agua puede parecer accesoria -tal es la ausencia de subrayado-, pero su constante repetición induce a una obligada reflexión. Así, en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** el episodio de la huida de Shozaburô y Takasode está dominado por la imagen recurrente de un lago; en el mismo film, el protagonista descubre a Oran presenciando un baño de cortesanas en la playa, en una secuencia coreografiada casi como un musical y que vincula al agua con un rito iniciático y vitalista, al tiempo que establece una asociación entre lo acuático y lo femenino; en **El amor de la actriz Sumako**, la consolidación de la relación entre los dos personajes centrales se produce en una barca que navega por un río, en dirección contraria a la de otra barca en la que transitan gentes que les reconocen y critican -la escena es una ilustración de su amor transgresor, literalmente "a contracorriente"-, en tanto que todos los planos de transición que dan cuenta de un viaje muestran el mar o un lago como telón de fondo; en **Mujeres de la noche**, cuando Fusako logra escapar de su reclusión pasa junto a un estanque que se sitúa, así, en la sen-

da hacia la libertad; en **La dama de Musashino** (1951), la protagonista encuentra repetido refugio emocional en sus paseos al borde de un lago; y en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna palida después de la lluvia** o **El intendente Sansho** el agua será de nuevo lugar para el viaje, aunque éste acabe transformándose en algo sombrío. Incluso en un film básicamente de interiores como **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla**, una de las escasas escenas exteriores tiene como trasfondo un riachuelo: justo en ese instante, con el agua al fondo del encuadre, Hatsuko le habla a Kenzo de sus deseos, de sus planes de futuro...

En lo que concierne a la segunda vertiente, la correspondiente a la utilización del agua como símbolo de la liberación a través del deseo de desaparición, es en donde mejor se puede apreciar la querencia autodestructiva que anida en el cine de Mizoguchi. Una tendencia que puede apreciarse, en ocasiones, sólo en su estado potencial. En **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**, Yukie, tras una decepción amorosa, es seguida en *travelling* lateral mientras recorre la orilla de un río. La joven se detiene y, desconsolada, comienza a llorar: el río está ahí, al lado, tentador, como un flujo que corre paralelo al triste devenir del personaje, como una latente opción para la desaparición (para la fusión con él) que, sin embargo, quedará por esta vez descartada. Pero cuando el impulso de disolución llegue a su fase irreversible, lo acuático acogerá algunos de los más bellos y emotivos suicidios de la filmografía del autor. Ahí está, por ejemplo, el protagonizado por Siniku en **El intendente Sansho**, un acto de liberación de su esclavitud que es a la par un acto de generosidad para con su hermano, y que Mizoguchi filma como un ceremonial, otorgándole una dimensión eminentemente moral. Y algo muy semejante acaece con los tres discretos suicidios con los que concluyen **El destino de la señora Yuki** (1950), **La dama de Musashino** y **Señorita Oyu** (1951), espléndida trilogía melodramática en la que la severa resolución final es la consecuencia de un desencuentro amoroso que, paradójicamente, nace de un exceso de generosidad pasional imposible de encauzar y solucionar, incapaz de hallar acomodo en un mundo demasiado mezquino.

En **Señorita Oyu**, no sólo el agua es un vector narrativo constante y significante, sino también el itinerario que se lleva a cabo desde la luz hasta la penumbra, desde el idilio ambientado en lo primaveral al ocaso confinado en la oscuridad de la noche. Como en cualquier film de su director, personajes, escenarios y matices lumínicos componen una unidad intencional que deriva en concepto, en idea. La cámara mizoguchiana no se limita a registrar una realidad, sobrepasa su mera apariencia, muestra lo que acontece en el interior de los personajes. Y cada paisaje responde también, de algún modo, a un paisaje mental. En la misma **Señorita Oyu**, durante la actuación musical de Oyu, el cineasta opta por mostrar diferentes encuadres vacíos, objetuales, que en su aparente inanidad revelan, sin embargo, el poderío epifánico que puede llegar a alcanzar el cine. Y es que la grandeza del arte de Mizoguchi no radica únicamente en lo que deja ver, sino también en lo que deja entrever.

Señorita Oyu

Bastante menos que la mitad del cielo

La mujer en el cine de Mizoguchi

La emperatriz Yang Kwei-Fei

Mirito Torreiro

Esaera txinatar batek honela dio: "emakumea zeruaren erdia da". *Esaera hau gizarte tradizional japoniarrean ez da betetzen, emakumea infernutik paradisutik baino hurbilago dagoen leku batera zokoratu baitu beti. Gizarte horretan emakumeek betetzen duten zeregin krudel eta tristean aurkitzen du Mizoguchik kontatzen dituen istorio gehienetarako beharrezko gai-multzoa, ezagutu zituen emakumeek markatu zuten norbere esperientziak ukituta, inolako zalantzarik gabe.*

"*Desde su más temprana edad (las mujeres japonesas) se han acostumbrado a aceptar el hecho de que los varones tienen preferencia y que les están destinados las atenciones y los regalos que a ellas se les niegan. La norma de vida a la cual están sujetas les niega el privilegio de manifestar su personalidad abiertamente*" (Ruth Benedict) (1)

La frase que encabeza estas líneas, tomada de una de las obras de referencia sobre la cultura ja-

ponesa, de las varias que la antropóloga norteamericana Ruth Benedict dedicó al tema, es sólo una de las muchas que se pueden recoger en multitud de fuentes sobre el papel de la mujer en la sociedad tradicional japonesa. Aunque para tener tal vez una idea más contundente aún del triste, cuando no abyecto rol a que el modelo ferozmente patriarcal en su versión nipona condenó históricamente a la mujer, nada mejor que darle la palabra a uno de los mayores historiadores del cine japonés, Tadao Sato, buen conocedor de la obra de Mizoguchi. Según Sato, hay que buscar en otro lugar la raíz de la secular postergación de las mujeres en el orden jerárquico japonés, en la religión: *"El budismo (...) consideraba la mujer como una existencia inmunda y el confucianismo la discriminaba"*, afirma el autor (2).

Parafraseando, aunque sea para negarla, la máxima china que afirma que *"la mujer es la mitad del cielo"*, hay que convenir que en términos históricos, la situación de indefensión jurídica, social y económica del sexo femenino en Japón hizo de él un sujeto mucho más cerca del infierno que del paraíso. En esta lacerante materia prima, Kenji Mizoguchi se habría de inspirar en gran número de sus filmes, tantos como para constituir el mayor bagaje temático de toda su carrera, una rica cantidad de abordajes que tanto en los productos pertenecientes al modo llamado *jidai-geki* (dramas ambientados en el pasado), como en los encuadrables en el *gendai-geki* (historias modernas), y en géneros específicos, como el *Meiji-mono* (películas que abordan el periodo Meiji) o el *karyu-mono* o filmes de *geishas*, daría obras maestras de gran calado, imposibles de afrontar en su totalidad en el corto espacio asignado a este artículo. Aunque también, hay que decirlo, no exentas de contradicciones.

Entre la biografía y la tradición

Sabido es, y todos los biógrafos de Mizoguchi insisten en ello, que nuestro hombre vivió a lo largo de su vida diversas experiencias traumáticas relacionadas con las mujeres que marcaron no sólo su carácter, sino incluso su vida, como ya tuvimos ocasión de mencionar en estas mismas páginas (3): debido a la pobreza de su familia, una hermana, Suzu, fue vendida a una casa de *geishas* -de la que sería rescatada por un hombre de fortuna, llamado por cierto Matsudaira, como el *daimyo* de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952), y cuya riqueza posterior permitiría la supervivencia de la familia-, la temprana muerte de su madre, con quien estaba muy unido, cuando el futuro cineasta tenía 17 años, así como la forma despótica en que su padre la trataba; y hasta la posterior locura de su esposa, a consecuencia de una sífilis hereditaria, que llevó a Mizoguchi, en una decisión extraña si pensamos en el tono reivindicativo de sus filmes sobre la condición femenina, a internarla en una institución psiquiátrica para, a continuación, convivir maritalmente con la hermana de la enferma.

Bien sea por su propia biografía, bien por propio convencimiento, lo cierto es que Mizoguchi comienza a tratar temas femeninos ya en los años 20, en algunos de los filmes hoy perdidos. Y lo hace, afirman sus biógrafos, a partir del interés que en él despiertan las lecturas de autores especialmente preocupados por un tema que en la contradictoria, rica cultura japonesa tiene una gran tradición, como Kyôka Izumi, a quien Mizoguchi adapta en títulos como **El hilo blanco de la catarata** (1933) y **Osen, la de las cigüeñas** (1935), o de Kafu Nagai, cuyas historias de *geishas* se cuentan entre las más famosas de la literatura japonesa de todos los tiempos.

En este sentido, no es Mizoguchi un caso aislado en la producción cinematográfica nipona. Pero tal vez sí lo sea en lo que hace a la continuidad de su dedicación, a la amplitud de las historias que aborda y al arco cronológico que éstas abarcan. Y si el cineasta fue capaz de mantener contra viento y marea esa dedicación fue, entre otras cosas, por la preminencia que su prestigio le permitió mantener en el cine japonés, ya desde los 30 (llegó a ser presidente perpetuo de la Asociación de Cineastas y directivo del estudio Daiei). Y en segundo, como explica Tadao Sato, porque *"las empresas cinematográficas en Japón (Shôchiku, Tôhô o Daiei) consideraban un honor hacer un film artístico que, si lo dirigía Kenji Mizoguchi, seguramente sería seleccionado entre los diez mejores del año. Son raros los cineastas como Mizoguchi, que podían realizar una película tras otra para empresas diferentes"* (4).

Retratos

La *geisha* Okita (Kinuyo Tanaka, la musa particular del director), harta de la infidelidad de su amante Shozaburô (Shôtarô Nakamura), lo sorprende con otra mujer y lo mata. La inconstancia del hombre ha llevado a Okita a la desesperación: antes de entregarse a la policía, se dirige al venerado maestro Utamaro (Minosuke Bandô) y le espeta: *"Mi sentimiento es tan intenso como tu pintura"*. La sólo aparentemente neutral, casi renoiriana mirada de Mizoguchi capta no sólo la resignación de Okita, quien desde ese momento camina rumbo a la muerte, sino también la admiración de las mujeres que acompañan al maestro por la acción de la *geisha*. Mientras ellas desaparecen por la derecha del encuadre, la cámara retrocede en *travelling* para encuadrar al artista quien, desesperado por su imposibilidad de actuar -está maniatado, cumpliendo una con-

dena de 50 días sin pintar-, solloza y exclama: *"¡Quiero pintar!"*... aunque en caso de no estar maniatado, tampoco haría nada por remediar de otra forma el duro destino que espera a la mujer.

Esta intensa, abrupta secuencia que clausura esa rareza que es **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), uno de los varios filmes biográficos que Mizoguchi rueda tras el final de la Segunda Guerra Mundial, condensa en ese momento culminante dos de los arquetipos más frecuentes en el cine del director. Por un lado, la mujer coherente hasta el final con sus sentimientos y hastiada hasta lo indecible por la falta de coraje para el compromiso de su amante, que fluctúa siempre entre ella y el amor de otra cortesana. Por el otro, un hombre que es mostrado siempre como un admirador de la mujer -"feminista" es, en la tradición japonesa, un término *"que remite tanto a la igualdad de derechos como al hombre adorador de las mujeres y su mundo"* (5)-, como un idealista perseguidor de lo inefable del alma femenina.

Son éstos dos de los extremos posibles, aunque no los únicos, que ilustran, en la concepción mizoguchiana, la complejidad de la dialéctica hombre/mujer. A lo largo de su obsesiva búsqueda de la belleza, Utamaro se muestra como un perfecto *nimaime*, ese arquetipo masculino importado por el cine japonés desde el teatro *kabuki*, caracterizado por su carácter débil, propio de quien no cumple un rol afectivamente activo y en cambio se deja querer -a lo largo del film, Utamaro será capaz de defender con uñas y dientes su arte pictórico de raigambre popular frente a la concepción elitista que concibe la pintura como una copia de la escuela china, considerada como el cúlmine de la elegancia, pero nunca se compromete seriamente con ninguna de las cinco mujeres con las que se relaciona, y a las que el título remite (en realidad, más protagonistas que el propio pintor)-, un arquetipo que se repetirá a lo largo de la filmografía mizoguchiana: el sumiso Mohei de **Los amantes crucificados** (1954), el pacífico doctor joven de **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954), el servicial Kiyone de **La espada Bijomaru** (1945).

En cambio, Okita, a pesar de su evidente situación de subordinación frente a la imposición masculina, es capaz de llevar su pasión hasta los límites de la muerte. No es la *geisha* el único ejemplo de este coraje, de este tomar el destino en sus manos para pasar por encima de la ley y llevar hasta sus últimas consecuencias un deseo. En un film menor y anterior, **La espada Bijomaru**, cuya acción transcurre en pasado, al final del periodo Tokugawa, la hija de un asesinado *samurai* emprende sola la venganza contra quien mató a su padre. Una vez más, el hombre que tiene a su lado, el herrero Kiyone, sólo será capaz de proporcionarle la espada -de convertirse en una herramien-

Las hermanas de Gion

ta, en el fondo-, mientras que ella, y sólo ella, se enfrentará con el guerrero Naito, el asesino. Cambio de roles radical es, por tanto, el que convertirá a la bella Sasae en guerrera, una vez más por obra de la incapacidad de Kiyone para asumir el papel que le exige la mujer, aunque en un bello plano, en la secuencia final, Sasae se vuelva, tras el combate, para observar con recato a su enamorado guerrero: esa mirada sigue siendo la mejor invitación para el cortejo; Sasae domina la situación incluso cuando debe ser la cortejada.

No obstante, el arquetipo femenino más habitual en el cine de Mizoguchi no es el que encarnan Okita o Sasae, sino otro, el de la mujer capaz de postergar todo para que se cumpla no su destino, sino el de aquel, generalmente un hombre, que es el objeto de su amor: hijo, padre, aunque más comúnmente, amante. Esta tanática predisposición para el sacrificio es uno de los grandes temas que recorren centralmente las películas "de mujeres" mizoguchianas, y es objeto de una ambigua admiración por parte del cineasta. En esto, el hombre japonés que es el director se muestra en consonancia con una tradición, también de corte literario, que ve en la capacidad de autosacrificarse una de las virtudes ancestrales de la mujer nipona, lo que visto desde aquí y hoy, no deja de llamar la atención: más que denunciar esa situación -al fin y al cabo, la mujer no suele tener otra salida, en el rígido orden estamental, que ayudar al hombre a realizar su deseo-, en buena parte de los filmes de Mizoguchi se asiste a la paradójica sensación de una secreta, entregada resignación frente a ese destino obsesivamente puesto en imágenes.

Pero la ambigüedad queda de manifiesto cuando se observa la reacción de los hombres que han terminado gozando los beneficios del sacrificio femenino: hay en ellos un fondo de insatisfacción, de culpabilidad por haber obtenido su deseo gracias al sacrificio ajeno; la sospecha de que tal vez no merecen su suerte. Así, el actor Kikunosuke (Shôtarô Hanayagi), protagonista de **Historia de los crisantemos tardíos** (1939), uno de los mayores filmes del director, vivirá su apoteosis final, su consagración como intérprete de *kabuki,* pero a costa de que quien más le impulsó en su carrera, la criada Otoku (Akiko Mori), de quien está enamorado, no esté presente después de sus desvelos para contemplar su triunfo: la diligente muchacha, enferma por las privaciones a que la ha llevado su vida con el actor, ha muerto. Así, igualmente, el emperador Hsuan Tsung (Masayuki Mori), quien tras obtener el amor de la fregona Yang Kwei-Fei (Machiko Kyo), no se opone al sacrificio, por razones políticas, de su amada, con quien sólo se reunirá -en uno de los momentos más sublimes de todo el cine mizoguchiano- en un *off* virtual que es sencillamente la vida ultraterrena.

No todos los retratos femeninos que Mizoguchi emprendió a lo largo de su prolífica carrera son tan comprensivos con la psicología femenina, o tan denunciatorios de su condición como se podría desprender de lo hasta aquí expuesto. De hecho, los acercamientos a la vida de mujeres militantes feministas, como **El amor de la actriz Sumako** (biografía de la pionera feminista Sumako Matsui, 1947) o **La llama de mi amor** (1949, biografía de la abogado Hideko Kageyama, pionera en su profesión), muestra a esas mujeres como *"confidentes y buenas sólo mientras ellas tengan un hombre a quien pueden admirar"*, según acertada definición de Audie Bock. E incluso en otros filmes, sobre todo ambientados en el mundo de las *geishas*, se pinta una psicología a menudo teñida de hosquedad, incluso de crueldad: es el caso de la fría *geisha* joven de **Las hermanas de Gion** (1936), que se mofa cruelmente del amor de su hermana porque ella descree de todo lo que tiene que ver con los hombres; o de la prestamista usurera de **La calle de la vergüenza** (1956), único ejemplo de insolidaridad entre un grupo femenino que, lo recuerda insistentemente el film, se ha visto reducido a esa condición prostituida por la falta de oportunidades: por un marido en paro y enfermo, por un padre campesino y muerto de hambre, por un amante desaprensivo…

Obcecaciones

El alfarero Genjurô (Mori otra vez) regresa a su casa, después

de haber vivido una extraña experiencia amorosa con una hermosa mujer fantasma (Kyo) y de haber vendido toda la partida de piezas que llevó a la ciudad. Ha atravesado un país en guerra, pero ha sobrevivido; junto al hogar lo espera su fiel esposa, Miyagi (Tanaka), que lo acoge, le prepara algo de comer, se alegra de su vuelta. Por la mañana, Genjurô se asombra de que su mujer no esté; se reencuentra con su hijo y con sus parientes, que le informan de que Miyagi ha muerto; era en realidad su fantasma quien lo recibió la noche anterior: hasta después de la muerte lo ha esperado. Ahora, deberá aprender a vivir con su soledad... y con el remordimiento por no haber sabido proteger a su mujer de los soldados que la mataron: su obsesión por el dinero pudo más que la fuerza de su amor, como en el caso de su hermano, que abandonó a su esposa para cumplir sus vanos sueños de convertirse en guerrero. El destino, empero, no ha sido con él tan cruel: su mujer, aunque dedicada a la prostitución, ha logrado sobrevivir...

Los dos protagonistas masculinos de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) representan otro de los polos habituales del cine de Mizoguchi: el de los hombres ambiciosos que no se paran en barras con tal de llevar a cabo su programa vital, y los conflictos a que esa ambición los condena. No son estrictamente *tachiyaku*, ese arquetipo viril, también trasladado al cine desde el *kabuki*, que representa la otra polaridad masculina por excelencia, el hombre de carácter duro, despótico y terrible del que es arquetipo un actor frecuente en el cine de Mizoguchi, Eitarô Shindô -el intendente Sansho, el avaro impresor imperial de **Los amantes crucificados**-, y que gozó siempre de gran popularidad entre los japoneses. No; son sencillamente seres incapaces -por formación, por cultura, y más allá de la época en que les tocó vivir: en eso, Mizoguchi y sus guionistas no se llaman a engaño, puesto que saben que, aunque con matices, la situación real de la mujer en la sociedad japonesa poco ha evolucionado- de colocarse en el lugar del otro, de avizorar -y respetar, por supuesto- el deseo ajeno. Y esa capacidad los condena a llorar una pérdida provocada por su propia ceguera.

Tachiyaku es en cambio, y cómo, el despótico padre de la indefensa Oharu (Tanaka) de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**, tal vez la película definitiva del maestro sobre la degradación que una mujer puede sufrir, tanto a causa de su elección como a manos de un hombre. Oharu no es una prisionera, mutilada y condenada a vivir en cautividad por un cruel vasallo imperial tras ser comprada como esclava, como la madre de **El intendente Sansho** (1954) (6), sino, según el ejemplo de la propia hermana del cineasta, una guapa muchacha condenada. Tras ser expulsada de la corte imperial a causa de su amor por un criado -que, él sí, será ejecutado por su osadía-, es penalizada por la avaricia de su padre, primero, a ser la concubina de un *daimyo*, y más tarde, directamente vendida a una casa de *geishas*. Hay en este film oscuro y seco una obsesiva fijación por lo circular, por los destinos que se terminan cumpliendo según las peores premoniciones: cuando Oharu contempla, hacia la mitad del film, a la pobre tañedora de *biwa* que pide limosna por las calles mientras toca su instrumento, y se acerca a la mujer para darle una limosna, no sospecha que alguna vez ella misma se verá reducida a la misma condición (7).

Oharu, como las tres mujeres de **Mujeres de la noche** (1948), un film declaradamente neorrealista que muestra las duras heridas que la guerra ha dejado en las calles, y en el alma, de los japoneses -y la crueldad a que la carestía obliga, también a las mujeres, en la lucha por la supervivencia-, irá dando tumbos hasta que, enferma y sola -el film tiene una estructura en *flashback*; es la propia Oharu quien cuenta su historia-, no tenga a quién recurrir para salir adelante. Su peregrinar, cada vez en un escalón más bajo de la pirámide social, de la corte a las calles de un ignoto barrio de prostitutas, simboliza el entero destino de la mujer en el Japón patriarcal: vilipendiada, víctima de la codicia de los hombres, instrumento para sus deseos -sexuales, pero también de descendencia: mercancía,

Mujeres de la noche

en suma-. Su vagar, en ese plano final en el que la vemos, como a tantas otras *geishas* de las que pueblan el cine de Mizoguchi, pero sin sus alegres, impresionantes atavíos, alejarse hacia un destino incierto es el viaje a ninguna parte a que el hombre obliga, desde tiempos ancestrales, a su víctima propiciatoria.

Kenji Mizoguchi no logró terminar su último proyecto, "Osaka Monogatari": la leucemia que lo afectaba terminó con su vida un día de 1956, con lo cual el último plano que llegó a montar es también, para acabar, una verdadera premonición del destino que, según él, aguarda a las mujeres. La joven aspirante a *geisha* a quien vemos que maquillan en la secuencia final de **La calle de la vergüenza** se asoma a la calle. Es tímida, una pobre campesina que nunca ha hecho ese trabajo, que sólo lo ha visto hacer a otras. Medio escondida por la pared de la *chaya*, el antro en el cual los hombres compran el amor de esas raras cortesanas que son las *geishas*, sólo atisbamos la mitad de su rostro, un dedo inhábil, tímido que reclama, siguiendo el débil hilo de voz de su dueña, el favor del hombre, de cualquiera de los que por la calle pasan. Está ahí, es joven, está condenada. Su mirada, entre ansiosa y derrotada, concluye involuntariamente una filmografía que intentó al menos construir un discurso sobre la dignidad de su oficio, bastante más de lo que tantos otros cineastas se han preocupado por hacer a lo largo de este siglo y pico de ficciones construidas desde el ojo patriarcal del macho dominante.

NOTAS

1. Benedict, Ruth: *El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*. Alianza Ed. Madrid, 1974. Página 249.

2. Sato, Tadao: *Le Mythe de la virilité* (1980), citado por Serceau, Daniel: *Mizoguchi: de la révolte aux songes*. Editions du Cerf. París, 1983. Página 16.

3. Torreiro, Casimiro: "Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido", en *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993. Páginas 26-33.

4. Sato, Tadao: "Su Kenji Mizoguchi", en AA.VV.: *Il cinema di Kenji Mizoguchi*. Biennale. Venecia, 1980. Página 70.

5. Bock, Audie: "Mizoguchi", en *Japanese Film Directors*. Japan Society. Tokio/Nueva York, 1978. Citado en: AA.VV.: *Kenji Mizoguchi*. Filmoteca Nacional de España/XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980.

6. Este film, por otra parte, presenta otra mujer voluntariamente sacrificada, la joven Anju, que acepta morir para que su hermano se fugue y se reencuentre con la madre de ambos.

7. Este recurso de colocar a un personaje frente a su propio, especular destino se da también en otros filmes. Por ejemplo, en **Los amantes crucificados**, el horrorizado Mohei y las criadas de la casa del impresor contemplarán el viaje final de una pareja de enamorados cuyo amor prohibido, por razones de posición social, los conduce a la crucifixión... premonición del destino de Mohei y de su señora, la esposa del impresor, camino del patíbulo en el plano que clausura el film. En el rostro sereno de ambos, no obstante, se aprecia algo que no se ve en los primeros "ajusticiados": una serenidad, una paz que sólo parece al alcance de quienes realmente aman.

El intendente Sansho

Autore zinematografiko baten estiloari buruz hitz egiterakoan funtsezkoa den kontzeptuetako bat eszenaratzea da. Eta honen barruan alderdirik garrantzitsuenetako bat eremuaren eta eremutik kanpokoaren arteko erlazioa. Mizoguchi bezalako errealizadore batek eremutik kanpokoaren erabilera jakin bat egitea ez da aukera formala soilik, bere nortasunarekin zerikusirik ere baitu.

Hacia una ética del espacio fílmico

Campo y fuera de campo en el cine de Kenji Mizoguchi

José Enrique Monterde

Cuando a principios de la década de los cincuenta, en los albores de la modernidad cinematográfica, se produjo el feliz encuentro europeo con el cine japonés, se estaba dando más que una simple coincidencia. De hecho se trataba de algo más cercano a la causalidad que a la casualidad, dado que algunos de los rasgos aportados por el feliz hallazgo venían a confirmar o ilustrar ciertos principios que sustentaban el despliegue crítico y teórico que iba a acompañar al nacimiento del cine moderno. No se trataba tan sólo de lo que el cine japonés venía a significar en cuanto a la constatación de que había otra "manera" de entender el cine, diferente de los modelos hollywoodienses o europeos habituales, en lo que luego hemos venido a entender como una variante o alternativa al "modo de representación institucional" dominante. También significaba la reafirmación de dos de los jalones básicos de la modernidad cinematográfica: la noción de autor y la relevancia del concepto de "puesta en escena".

Sobre la condición de Mizoguchi como "autor" cinematográfico no hará falta que nos extendamos, ya que la simple existencia de este monográfico sería prueba sufi-

ciente del mantenimiento del autor de **El intendente Sansho** (1954) en el Olimpo cinematográfico. Sin embargo, el objetivo de estas notas nos acerca más al segundo y resbaladizo asunto -la noción de puesta en escena-, centrándonos sobre todo en las relaciones campo/fuera de campo dadas en algunas películas de Mizoguchi; es decir, una aproximación a la dimensión espacial del trabajo fílmico del cineasta nipón. Ahora bien, la puesta en escena se integraría a su vez en la constitución de ese "estilo" que ineludiblemente debe acompañar a toda personalidad artística reconocible como tal, por lo que nuestra reflexión se convierte así en una perspectiva particular sobre esa entidad artística denominada Kenji Mizoguchi.

Recordemos que David Bordwell ha definido el estilo de un cineasta como *"aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas"* (1), si bien no parece que el cine de Mizoguchi pueda asociarse a ninguna de las caracterizaciones estilísticas referidas a los cuatro modos narrativos históricos propuestos por ese autor. Ni la invisibilidad del estilo propio de la narración clásica ni la retórica inherente a la narración histórico-materialista nos parecen adecuados en relación a la obra de Mizoguchi, pero tampoco me atrevería a ubicarle en el área de la narración de "arte y ensayo" (esa espantosa y superficial denominación que propone Bordwell), con su tendencia desviacionista respecto de las normas clásicas, ni menos en el ámbito de la narración paramétrica donde *"el sistema estilístico del film crea pautas diferentes a las demandas del sistema argumental"* (2). Y sin embargo, el ejemplo de la puesta en escena de Mizoguchi incidirá sobre muchos de los exponentes y defensores de las dos últimas, comenzando por el propio Noël Burch -de quien Bordwell toma el término "paramétrico"- y cuya sistematización de las relaciones campo/fuera de campo ha resultado ser poco menos que canónica en la reflexión cinematográfica de los últimos veinticinco años.

Entre las marcas estilísticas (3) del cine de Mizoguchi podemos singularizar ciertos aspectos de la puesta en escena: aquéllos relativos a la conjunción del espacio representado (campo visual abarcado por el encuadre) con el espacio *off*, correspondiente al fuera de campo; esto es, más allá de los límites del encuadre, al margen de cualquier percepción inmediata y por tanto con una consistencia puramente mental o virtual en relación al presente de cada campo actualizado. Recordemos que Burch aborda con especial atención la clarificación de los seis segmentos definidores del fuera de campo, sus diferentes naturalezas (concreta o imaginaria) y sobre todo las formas de relación entre ambos espacios, definidas por las entradas y salidas de campo, el carácter centrífugo del campo vacío, la mirada *off*, la fragmentación de figuras y objetos entre los dos espacios, el papel del sonido en *off*, etc., sin olvidar las presencias del fuera de campo en el propio campo visual (mediante espejos, sombras, re-

Los amantes crucificados

flejos, etc.), las transformaciones del fuera de campo en campo -y viceversa- según el movimiento de la cámara o las variedades del *raccord* como manifestación del efecto de sutura entre planos sucesivos (4).

En la medida, pues, en que todo trabajo de encuadramiento determina la distinción campo/fuera de campo y esa construcción del plano como prolongación temporal del encuadre es el epicentro de la "puesta en escena", a su vez resultará un factor determinante del estilo cinematográfico de cualquier cineasta, como aquí es el caso de Mizoguchi. Pero en la medida en que esa relación campo/fuera de campo se da en la duración de cada plano y rige la articulación entre planos sucesivos (montaje) tampoco podemos despreciar los valores narrativos de esa dialéctica entre lo visible y lo no visible para cada momento del film. Ahora bien, al hablar de la dimensión temporal y narrativa me parece importante precisar las diferencias entre el concepto de fuera de campo y la elipsis (5). El salto temporal que significa la elipsis evidentemente prescinde de una parte del relato que así permanece invisible aunque implícito, planteándose siempre en el ámbito de la diacronía o sucesión temporal -lo que con palabras de Christian Metz denominaríamos la componente sintagmática del film-, mientras que el fuera de campo siempre es explícito, simultáneo al campo actualizado en cada momento del desarrollo fílmico, de forma que su relación es inequívocamente sincrónica o paradigmática. Eso lo debemos tener en cuenta para no confundir dos formas de invisibilidad que abarcan aspectos espaciales y temporales; recordemos que lo elíptico no aparece ante nuestro campo visual, pero tampoco se sitúa en ningún hipotético fuera de campo. En una palabra, la elipsis deriva del trabajo de puesta "en serie" del film, mientras que la relación campo/fuera de campo se desarrolla constitutivamente en el territorio de la "puesta en escena", aunque pueda tener consecuencias en el montaje (6).

Asentadas esas precisiones generales, hora es que abordemos su repercusión en un cineasta como Mizoguchi, de cuya **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) dijo Alexandre Astruc que *"cinco minutos de proyección hacen comprender claramente lo que es la puesta en escena, al menos para algunos: un cierto medio de prolongar los fervores del alma en los movimientos del cuerpo"* (7). Ahora bien, lejos de nuestra intención el entender que la atención hacia la "puesta en escena" corresponda a una actitud "formalista"; si algo nos legó la teoría crítica impulsada por el cahierismo fue inscribir el valor de la "puesta en escena" en el universo autoral de cineastas como Mizoguchi, con lo que los aspectos plástico-espaciales del trabajo fílmico se correspondían inequívocamente con esa *weltanschauung* o concepción del mundo que fundamenta la autoría personal, cristalizada artísticamente bajo la noción del estilo. Pues bien, en esa medida, un determinado uso del campo/fuera de campo por parte del realizador de **Los amantes crucificados** (1954) se correspondería no sólo a una opción formal, sino a la personalidad del cineasta; esto es, a esos principios éticos, ideológicos, sociales, etc., que inevitablemente fundamentan toda opción artística.

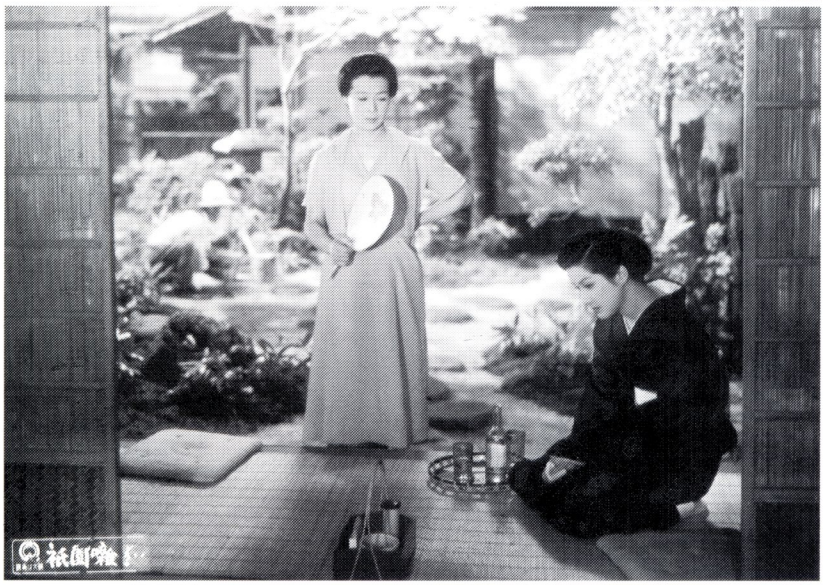
Por tanto, aproximarse a las relaciones campo/fuera de campo en el cine de Mizoguchi no significa simplemente "repertoriar" sus diferentes variantes de uso o establecer pautas generales localizables a lo largo de su trayectoria, sino intentar enlazar las opciones asumidas por el cineasta con los sentimientos e ideas que recorren sus filmes (8). De ahí que se nos ocurran diversas preguntas que pueden dar luz a nuestro conocimiento de Mizoguchi: ¿qué excluye visualmente el cineasta en su encuadre? ¿Cómo organiza la relación entre lo visto y lo no visible en algunos momentos de sus filmes? ¿Qué relaciones se establecen entre lo incluido en campo y lo remitido fuera de él?

La primera constatación, no por repetida menos notable, estribaría en la resistencia ofrecida por Kenji Mizoguchi a articular el campo/fuera de campo dentro de una forma mecánica de articular la sucesión de planos, como por ejemplo implica la habitual dialéc-

tica plano/contraplano. En incontables ocasiones Mizoguchi apuesta por la autonomía expresiva y narrativa del plano, en perjuicio de cualquier efecto de montaje, incluida la tradicional sintaxis campo/contracampo. Esa autonomía se aleja, sin embargo, del primitivismo del cine de los orígenes, puesto que no debemos identificar autonomía con estatismo del plano, en la medida en que en su duración hay una clara voluntad de multiplicar el punto de vista mediante el movimiento de cámara, llegando muchas veces a la constitución de planos escena, cuando no de auténticos planos secuencia o incluso esa característica manera de fundir sobre una panorámica de forma que parece negarse la realidad del montaje. Sean los tradicionales movimientos que abren -y muchas veces también cierran- sus filmes, sean los más complejos que exploran y explotan lo intrincado de los interiores de la arquitectura doméstica nipona -como el arranque de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) o las escenas en casa del impresor Ishum de **Los amantes crucificados**-, sean las correciones de la posición de la cámara que permiten reencuadrar mediante superposiciones o diagonales las figuras internas al campo -y así evitar el cambio de plano en las conversaciones entre los personajes- o sobre todo aprovechar las posibilidades de una profundidad de campo que se instaura como otra de las marcas estilísticas básicas del cineasta, sea cualquiera de esas soluciones la que se plantee, inevitablemente esa movilidad de la cámara implica una constante variación del campo visual, una clara permeabilidad de la frontera separadora del campo/fuera de campo que abunda en la sensación de continuidad y homogeneidad espacio-temporal. No obstante, vale la pena recordar algún momento en el que esa continuidad resulta paradójica, como cuando en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** se produce la famosa sucesión de escenas de feliz idilio entre Genjurô y la princesa Wakasa, desde el momento en que ella se desnuda -fuera de campo- ante la mirada de él, seguida de una panorámica sobre él nadando hacia ella, hasta salir de campo por la derecha mientras que una panorámica hacia la izquierda nos lleva hasta la escena del *picnic* sin solución de continuidad, de forma incoherente respecto a la distancia espacio-temporal que separa ambos momentos idílicos. A lo que podríamos añadir la no menos famosa secuencia del retorno de Genjurô a su hogar, cuando la inversión de la primera panorámica sobre el personaje recorriendo las vacías estancias de su casa nos permite encuadrar el reencuentro con el fantasma de su difunta esposa y por tanto introducir en el campo inicial una presencia realmente sobrenatural. En ambos ejemplos, el movimiento de cámara abre el espacio real hacia el sobrenatural, mezclando dos espacios de diferente naturaleza y en esa medida introduciendo en el campo visual lo que debiera corresponder al más absoluto de los fueras de campo (algo ya anticipado por la barca que se corporeiza de entre la niebla en la travesía del lago, para luego desvanecerse tras la advertencia del moribundo, como una realidad no menos fantasmagórica que la de la barca en que Mohei le confiesa su amor a Osan en **Los amantes crucificados**).

No cuesta mucho establecer una ética mizoguchiana mediante la constatación de los aspectos del relato que Mizoguchi desplaza al fuera de campo: esencialmente hay tres temas que de forma muy sistemática nuestro autor niega a nuestra mirada, aunque obviamente no a nuestra comprensión: el sexo, la violencia y la muerte. En el primer caso, no nos puede sorprender que en el contexto cultural del cine japonés Mizoguchi muestre un indudable pudor en unas historias que sin embargo jamás renuncian al papel social o histórico que juega el sexo, aunque sólo sea por la recurrencia del personaje de la *geisha* o la simple prostituta en su cine. Recordemos la preparación de Wakasa tras un biombo antes de su seducción de Genjurô o su desvestirse para bañarse junto a él en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**; el baño de Kwei-Fei donde una panorámica nos lleva hasta sus doncellas antecediendo el movimiento de la concubina saliendo del agua que queda siempre fuera de campo; y la puerta corredera que primero nos oculta el

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia



coito de Yumeko con Eiko, mientras que luego al abrirse nos permite contemplar el final de la escena en la bañera en **La calle de la vergüenza** (1956).

A diferencia de lo que podríamos señalar en Kurosawa, Mizoguchi no es un cineasta especialmente proclive o interesado por la violencia física. Inevitablemente, ésta aparece en sus filmes en la medida en que éstos narran muchas veces sucesos atravesados por una violencia consustancial a los periodos históricos tratados. La violencia bélica se constituye en el cine de Mizoguchi en un factor constituyente del espacio diegético todo: en muchas de sus películas parece que la guerra declarada o el pillaje por parte de las bandas armadas sean un contexto ineludible de la acción; diríamos que los personajes están sujetos a un estado de guerra permanente, aunque en aquellos momentos en que esa violencia se hace más próxima y tangible se subraya su condición "fuera de campo", salvo cuando se quiere reforzar el salvajismo de una agresión, como la sufrida por Miyagi por parte de unos soldados hambrientos y que le causará la muerte. Así también en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** Mizoguchi nos evita el desenlace sangriento de la decapitación del jefe enemigo a manos de Tobei al taparlo con un árbol, tal como hace con el viejo que Zushio marca en la frente con fuego manteniéndolo fuera de campo o con la mutilación de Tamaki -le cortan los tendones para que no pueda escapar- en **El intendente Sansho**, sin olvidar la muerte fuera de campo de las tres primas de Kwei-Fei.

Sin embargo, tan importante como la violencia inherente a la lucha armada resulta en Mizoguchi la violencia sexual, que alcanza en la violación o en los intentos de relación sexual no deseados su manifestación más significada. Violaciones fuera de campo como la de Kumiho en **Mujeres de la noche** (1948) y Ohama en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (seguida por las imprecaciones de ella contra el fuera de campo donde se situaría su esposo Tobei); pero también la agresión sufrida por Eiko cuando Kusuda intenta propasarse, ocultada parcialmente por una mampara, o la forzosa entrega de Miyoharu a Kanzaki al final de **Los músicos de Gion** (1953).

Finalmente, la piedra de toque básica del valor ético del juego campo/fuera de campo en el cine de Mizoguchi y en el cine en general es la representación de la muerte. De hecho habría que hacer una Historia del Cine en función de las formas de representar la muerte, desde la grandilocuencia teatralizante del *film d´art* hasta la banalización coreográfica del cine de John Woo o la complacencia de Quentin Tarantino y sobre todo sus deleznables imitadores. En ese recorrido, sin duda que Mizoguchi ocuparía un lugar esencial, no derivado de ninguna gazmoñería sino de la exaltación del pudor como actitud artística y concordancia moral con la situación de tantos oprimidos que pueblan el martirologio mizoguchiano. La agresión mortal de Miyagi en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** no nos es hurtada, mientras que los amantes Mohei y Osan serán crucificados una vez el film ya se ha acabado, puesto que el último plano sólo nos muestra al cortejo alejándose, tras haber tenido noticia de su paso por el ruido provocado desde el fuera de campo, mientras los trabajadores de la imprenta de Ishum hablaban sobre el caso; no obstante, no hay que olvidar que al principio de la película ya hemos asistido a la ejecución de otros dos amantes, que a modo de intriga de predestinación anticipa la conclusión de nuestra historia. La muerte de la emperatriz Yang Kwei-Fei queda absolutamente fuera de campo, insinuada en todo caso por ese conmovedoramente elegante despojamiento de joyas, ropas y zapatos en planos de detalle que acompañan su marcha al cadalso. De todas maneras, ningunas muertes tan emotivas como las resultantes del suicidio y ninguna tan esencial como la de Anju en **El intendente Sansho**, cuando con el acompañamiento en *off* de la canción de su madre, la muchacha se va sumergiendo en las quietas aguas del lago hasta que un cambio de plano (que nos lleva hasta la vieja esclava al lado de la empalizada) nos deja el momento

final de la inmersión fuera de campo, para luego retornar al plano en el que las ondas concéntricas son el único vestigio de una vida sacrificada, mientras se desvanece el sonido de la canción. Para el que suscribe probablemente ése sea el momento culminante del lirismo mizoguchiano y uno de los momentos culminantes de la poética del fuera de campo (9).

Por su parte, las entradas y salidas de campo también adquieren en Mizoguchi un valor que va más allá del puro mecanicismo del encadenamiento narrativo. La presentación de Yôkihi al emperador en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** comienza con su entrada en el mismo encuadre en que está Hsuan Tsung, aunque éste no lo advierte puesto que está mirando los almendros en flor en el fuera de campo, de forma que incluso cuando un ministro le indica su presencia él no repara en ella, saliendo de campo inmediatamente; será con Hsuan Tsung de nuevo solo en campo -esta vez tocando música- cuando una panorámica hacia la izquierda nos llevará hasta un plano vacío en el que por fin entrará Kwei-Fei. En otras ocasiones -como ocurre en **Los amantes crucificados**- es habitual el recurso de mostrar un encuadre "vacío" en el que penetra desde el fuera de campo alguno de los personajes, como cuando Ishum busca a Osan, en un infructuoso movimiento interno al campo.

Podemos tomar como ejemplo privilegiado las separaciones entre personajes, por lo general rupturas no voluntarias -al menos por una de las partes- que pueden incluir tanto las separaciones entre esposos como entre padres e hijos o entre amantes. Recordemos la separación entre Genjurô y Miyagi en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** tras la travesía en barca, resuelta esta vez con un determinante plano-contraplano, mientras que el propio Genjurô sufrirá la salida de campo de Wakasa cuando la están preparando para su primer encuentro sexual, manifestando su deseo mediante la mirada hacia el fuera de campo derecho por donde ella salió. La destitución de Masauji Taira, gobernador de la provincia de Matsu, implica que una panorámica lo deje fuera de campo y se centre en su esposa Tamaki, que será uno de los centros de atención de la recién comenzada **El intendente Sansho**; luego, la salvaje separación de Tamaki y sus hijos también vendrá remarcada por la colocación fuera de campo de los pequeños.

Por su parte, la falsa inculpación de Otoma cuando se descubre el desfalco en **Los amantes crucificados** se saldará con un fracaso certificado por su exclusión del campo en favor de Mohei y Osan, los dos amantes más tarde sujetos a una brutal separación que se visualiza con la exclusión de Osan del encuadre en que está Mohei. Al contrario, será la propia Kwei-Fei quién saldrá voluntariamente de campo justo en el momento en que le comuniquen al emperador la defección de la guardia, anticipando ya la inevitable separación que les va a forzar la coyuntura política. Y por una vez pensemos que al menos hemos localizado una salida de campo optimista: cuando Fusako y Kamiko salen de campo refugiándose tras una vidriera que representa a una *madonna* en una iglesia derruida al final de **Mujeres de la noche**, mientras un *travelling* de alejamiento nos muestra las prostitutas y las ruinas de un mundo del que ellas dos pretenden salir.

Frente a la separación, los esfuerzos para impedir esa separación, como cuando Miyagi intenta impedir que Genjurô salga de campo y retorne a su casa tras la llegada de las tropas o los sucesivos abandonos de campo de Genjurô y reentradas de Wakasa cuando aquél intenta abandonarla en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, algo que para conseguirlo incluso le hará enfrentarse con su espada a los espectros. O cuando Eiko insiste ante Miyoharu para que la acepte como pupila al comienzo de **Los músicos de Gion**, con las sucesivas salidas de campo de la segunda y entradas tras ella de la primera, así como en las desesperadas reentradas en campo de Osan cuando Mohei intenta abandonarla para su salvaguardia. El reencuentro como fin de la separación -aun de forma efímera- vendrá también resaltado en **Los amantes crucificados** cuando Osan aparece mirando por su fuera de campo derecho y percibe a Mohei

acercándose, lo cual se nos muestra con una exaltada panorámica de seguimiento que concluye en el abrazo entre los infortunados amantes.

De la misma manera, el aislamiento en el plano de un personaje es marca de su soledad: como el emperador Hsuan Tsung, que en un momento al principio de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** queda solo en campo tras haberle dicho un cortesano que era *"el hombre más afortunado del imperio"* o más adelante hace salir a todos los cortesanos del campo para remarcar su soledad, ya que poco antes hemos visto uno de los raros plano/contraplano del film que marca la separación respecto al retrato de su amada primera esposa; de esa forma, la primera vez en que por fin Hsuan Tsung mira a Kwei-Fei será mediante un *raccord* de mirada, significando que Kwei-Fei le llega del mismo fuera de campo donde en algún momento se perdió la difunta emperatriz Wu-Hui. Pero también tienen un papel significativo el dinamismo provocado por las abundantes entradas y salidas de campo a las que recurre Mizoguchi en las escenas en que se corporeiza la presencia de las tropas, sea en la llegada del ejército al pueblo de los protagonistas en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** o cuando los esbirros de Sansho buscan a los hermanos fugitivos o invaden el templo de Nakayama.

No siendo Mizoguchi un cineasta "barroco", a pesar de la profusión de sus movimientos de cámara y la recurrencia a la profundidad de campo y el plano-secuencia, en la medida en que la simplicidad impera sobre cualquier exaltación del virtuosismo compositivo, tampoco son muy abundantes los efectos especulares o la presencia en campo de las sombras que permitan introducir aspectos procedentes del fuera de campo en el campo encuadrado. Entre las excepciones se contarían las sombras de Genjurô, Wakasa y su doncella camino del fantasmal palacio de aquélla reflejadas en el interior de un plano vacío; o la imagen de Miyoharu reflejada en un espejo en campo cuando está a solas con Kanzaki en **Los músicos de Gion**.

De la misma manera, su planificación abundante en planos de conjunto y escasa en planos medios, sin casi nunca recurrir a primeros planos y planos de detalle, impide que los efectos de fragmentación de figuras y objetos entre el campo y el fuera de campo tengan un papel relevante. Claro que no podemos olvidar que la ejecución fuera de campo de la emperatriz Yang Kwei-Fei se resuelve con una de las más brillantes sinécdoques de la Historia del Cine, tal como ya advertimos con anterioridad.

Por otra parte, el desarrollo de acciones argumentalmente significativas fuera de campo es raro en las películas estudiadas de Mizoguchi. Sin que la linealidad del relato sea una constante esencial, ciertamente que las construcciones en paralelo permiten saltar entre diferentes campos de la acción. Estructuralmente eso adquiere importancia en algunos filmes como **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, donde se contrapone el espacio de la ciudad en que Genjurô vive su aventura sexual, Tobei tiene la ocasión de iniciar su carrera militar y Ohama la suya como prostituta, del espacio rural en que Miyagi será sacrificada en pro de la pervivencia del hogar familiar. También en **El intendente Sansho** es fundamental la combinación simultánea de tres espacios: las posesiones de Sansho en la ciudad de Yura, la isla de Sado donde quedará recluida la madre Tamaki y los diversos lugares que jalonarán el itinerario de Zushio hasta cumplir su venganza (templo de Nakayama, la capital Kyoto, la provincia de Tsukuski donde fuera desterrado su padre, etc.) y reencontrarse con su madre. Finalmente, también **Los amantes crucificados** se despliega en diversos escenarios simultáneos -donde por tanto cada uno de ellos establece un fuera de campo respecto a los restantes-, con especial preeminencia de la mansión del impresor Ishum y los diversos lugares que van recorriendo los desgraciados amantes en su huida. Sin embargo, más acá de las leyendas históricas, los filmes de ambientación contemporánea se ofrecen como mucho más claustrofóbicos y uniespacia-

Los amantes crucificados

les; sirvan la ciudad de **Mujeres de la noche** -aun en su variedad de escenarios- y los barrios de Gion y Yoshiwara en Kyoto y Tokio respectivamente de **Los músicos de Gion** y **La calle de la vergüenza**.

En la operatividad narrativa del fuera de campo juega siempre un papel esencial el sonido, ya que prolonga imaginariamente el campo concreto ante el que estamos situados. Ese aspecto alcanza también notable importancia en muchos momentos del cine de Mizoguchi: así en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** las esposas de Genjurô y Tobei comentan desde el *off* que *"no les había visto jamás trabajar así"* mientras luego veremos que están alimentando el horno. También Kwei-Fei hablará desde el fuera de campo del más allá de la muerte a Hsuan Tsung mientras éste contempla su estatua, para que a continuación otro elegante movimiento de cámara -equivalente al que abrió la película- abandone al emperador y su estatua mientras permanecen sus voces en el *off*.

Pero mucho más importante es el papel de las canciones emitidas desde el *off*, como las que canta Wakasa en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**; la que acompaña la primera aparición en campo de Yôkihi en su cocina en **La emperatriz Yang Kwei-Fei**; o las diversas ocasiones en que se oye desde el fuera de campo la canción compuesta por Tamaki en **El intendente Sansho**, con especial relieve en el momento del suicidio de Anju. O también el acompañamiento de la voz de Miyagi a las actividades cotidianas de Genjurô al final de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, cuando le dice: *"no estoy en el mismo mundo que tú"*. Claro que no siempre es tan melodioso y deseado el sonido que viene del fuera de campo, ya que los aullidos de los lobos en fuera de campo causan la inquietud del pequeño grupo de viajeros acampados en el bosque de **El intendente Sansho**, mientras que en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** también de ahí provienen las quejas contra los abusos de la familia Yang antes del incidente que sufre la prima de Kwei-Fei, la proclama de An Lu-Shan a las tropas o los gritos de *"muera Yang Kwei-Fei"* mientras Kwei-Fei ocupa en solitario el encuadre.

Sirvan estas breves notas sobre algunos filmes de Kenji Mizoguchi para demostrar hasta qué medida su puesta en escena se integra en unas opciones estilísticas que contribuyen a definir el estatus autoral de un cineasta capaz de triunfar en Occidente gracias precisamente a desbordar la relativa simpleza de sus perfiles argumentales por una capacidad para la puesta en escena capaz de trascender la literaridad de sus relatos y con ello alcanzar la universalidad de las sutilezas del gran arte.

NOTAS

1. Bordwell, David: *El arte cinematográfico*. Paidós. Barcelona, 1995. Página 335.

2. Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona, 1996. Página 275.

3. Metz, Christian: *L'énonciation impersonelle, ou la site du film*. Klincksieck. París, 1991. Página 157.

4. La fundamental reflexión de Noël Burch sobre las relaciones campo/fuera de campo se desarrolló en el famoso artículo "Nana o los dos espacios", recogido en *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1970.

5. Con lo cual adoptamos una postura diferente de la de Sandro Bernardi cuando plantea la semejanza entre fuera de campo y elipsis en: *Introduzione alla retorica del cinema*. Ed. Le Lettere. Florencia, 1994. Página 154.

6. Pensemos que en un film desarrollado en un único plano la relación campo/fuera de campo es absolutamente pertinente, mientras que ni siquiera existe posibilidad de "puesta en serie" o montaje.

7. "Qu'est-ce que la mise en scène", en *Cahiers du Cinéma*, número 100. París, septiembre de 1959.

8. Advertiremos que nuestro análisis no sólo no ha podido abarcar la totalidad de la filmografía de Mizoguchi, sino que se ha centrado con una cierta exhaustividad en un número limitado de títulos: **Mujeres de la noche**, **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, **Los músicos de Gion**, **El intendente Sansho**, **Los amantes crucificados** y **La calle de la vergüenza**.

9. Un antecedente de este suicidio, aunque con menor valor sacrificial, lo encontraríamos al final de **El destino de la señora Yuki** (1950), cuando la protagonista también se arroja a las aguas de un lago en fuera de campo a causa de su desesperación ante la imposibilidad de recuperar el amor y la confianza de su despreciable marido. Anju se suicida por un motivo altruísta: impedir que en el inevitable interrogatorio delatase a su hermano recién huido.

La emperatriz Yang Kwei-Fei

Elogio de la modulación

La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji

Santos Zunzunegui

Mizoguchik bere helduaroko obretan maiz erabili zituen plano eutsiak direlakoak (ez sekuentzia-planoak), halakotzat hartuz iraupen normala gainditzen dutenak, sekuentzia bat osorik hartzen ez badute ere. Formula hau zuzenagoa da bere filmak aztertzeko garaian, bere obran plano horiek ez baitituzte sekuentziak osorik barne hartzen.

Acercarse a lo que supone el uso del "plano secuencia" en la obra de un cineasta como Mizoguchi Kenji obliga a situar sobre bases estilísticas lo que la celebérrima aproximación realizada por André Bazin al sentido de esa figura fílmica había ubicado en el ambicioso marco de una ontología de la imagen cinematográfica en cuyo contexto se presentaba

"el plano secuencia del director moderno realizado con profundidad de campo (como) un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico" (1).

Al margen de semejante consideración y de su alcance en el territorio de las teorías cinematográficas, lo que hoy parece más pertinente es descender al campo estrictamente metodológico y tratar de evaluar el "funcionamiento" del plano secuencia en el interior de un sistema formal en el cual poder situar sus ocurrencias particulares, medir sus efectos de sentido estético y proceder a inventariar las relaciones que esta figura de estilo mantiene, en el preciso contexto de obras singulares, con otras elecciones pertinentes constituyentes de la "puesta en forma" de cualquier película.

Para lo cual se hace necesario plantear una precisión inicial: la que hace referencia a la indefinición esencial del concepto de plano secuencia del que, generalmente de forma implícita, se predica su "larga duración". De hecho, entendido, si nos atenemos a su propia caracterización nominal, como aquel plano que recoge en su fluir temporal la totalidad de una secuencia, son precisamente los límites de esta última los que plantean el problema, ya que no es aberrante pensar en secuencias de extremada brevedad, integralmente recogidas en un único plano. Por eso nos parece más operativo advertir que a lo largo de este texto de lo que nos ocuparemos realmente es menos del plano secuencia que del uso sistemático por parte del Mizoguchi de la madurez de lo que Ignasi Bosch denominó *"planos sostenidos"* (2), entendiendo por tales *"aquéllos de duración mayor a la normal"*, aunque no cubran (y en Mizoguchi ésta suele ser la norma) la totalidad de una secuencia (3).

Señalado lo anterior quizás no sea impertinente recordar que el "plano sostenido" (o secuencia) puede adoptar, en palabras de Gilles Deleuze (4), dos valores: "profundidad" o "planitud". El filósofo francés adscribe las obras de Dreyer (dominadas por las perspectivas frontales) y Kurosawa (a veces) a la segunda de las casillas clasificatorias, para reservar para su inclusión en la primera de ellas los trabajos de Welles (plenos de playas de sombra) y Mizoguchi. Lo que puede ser refinado un poco más ya que, como veremos más abajo, en el caso del cineasta japonés se define mejor a través de la combinación del despliegue paulatino de un plano-pergamino (5) dominado por la lateralidad, seguido de un acorde de clausura en el que la acción terminal suele resolverse mediante el juego espacial de la profundidad de campo. Ésta es, por ejemplo, la organización dominante en no pocas de las secuencias de ese film esencial -desde el punto de vista de la síntesis que presenta de las estrategias estilísticas de Mizoguchi (6)- que es **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952): como aquélla en la que Oharu es obligada por su padre a aceptar su rol de amante del poderoso Matsudaira, resuelta mediante un plano-pergamino desenrollado en tres estaciones sucesivas y con una coda en profundidad cuando la heroina es empujada hacia el bosque ante los malos tratos de su padre. O esa otra en la que la misma Oharu es presentada a la mujer de Matsudaira, en la que se combinan armoniosamente el movimiento de cámara en grúa que acompaña a la señora hasta que se acerca a la futura concubina de su esposo para finalizar con el alejamiento al fondo del encuadre de esta última mientras la cámara permanece, estática, enmarcando de espaldas a la celosa ama.

Llegados a este punto me parece que puede ser oportuno recordar que la más sugestiva aproximación realizada a la singularidad estilística de Mizoguchi Kenji se encuentra en los textos del citado Gilles Deleuze (7) que, partiendo de las adquisiciones ya clásicas de Noël Burch, tienen la enorme virtud de restituir a las opciones formales del cineasta toda su densidad.

Desde este punto de vista, y aunque no haya por qué seguir a Deleuze cuando se desliza desde la técnica hacia la metafísica, puede ser útil recordar que Mizoguchi es presentado como ejemplo relevante de lo que allí se denomina la "pequeña forma". Precisamente serán las pinturas china y japonesa las que ofrecerán un modelo

Historia de los crisantemos tardíos

La emperatriz Yang Kwei-Fei

sustancial para comprender el sentido recubierto por esa denominación: sobre todo en su síntesis entre pequeña y gran forma a través de los dos principios fundamentales que son la "espiral orgánica" y el "vacío mediano", el peso de la "totalidad" y la "separación de los acontecimientos autónomos". Como señala Deleuze, citando por dos veces la sabiduría tradicional: *"Todo el arte de la ejecución está en las anotaciones fragmentarias y en las de interrupciones, aunque el fin sea obtener un resultado pleno...; conviene que los trazos se interrumpan sin que se interrumpa el aliento, que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu"*.

Aquí es donde cobran todo su sentido los planos sostenidos de Mizoguchi en los que *"cada pedacito de espacio debe conectarse al pedazo siguiente"* y donde, lógico corolario, *"el problema final es, más allá del paulatino ajuste, la conexión generalizada de los fragmentos de espacio"*.

De hecho se trata de dos problemas diferentes aunque relacionados. El primero de ellos fue puesto sobre el tapete por Burch cuando en su *Praxis del cine* recordaba que cuanto más se dilatase un plano más trascendencia adquiriría el momento del corte, insistiendo en la necesidad de que el cineasta contemplase la realización de *raccords* plásticamente pensados (8). Tras señalar que Mizoguchi fue un indudable maestro de la plástica interior del plano, Burch ponía en duda que similar maestría se manifestase a la hora de ligar unos planos con otros hasta el punto de afirmar que el cineasta japonés *"no veía siquiera el paso de un plano a otro"*.

A la hora de la verdad, el reproche es injusto al menos en dos niveles. Un solo ejemplo debería bastar para aclarar el malentendido acerca del primero de ellos, aquél al que estrictamente se refiere Burch. Pienso en esos dos planos contiguos en **Historia de los crisantemos tardíos** (1939) -una de las películas esenciales de "Mizo-san" (9)- que describen, el primero de ellos los gestos de Otoku para acostar al hermanastro de Kikunosuke mientras el segundo nos hace asistir al momento en que los dos jóvenes, ahora en la cocina, comparten una sandía: en el paso de un plano a otro el espacio ha sido vuelto como un guante, los puntos de vista se oponen 180º y fondo y primer término han mudado sus posiciones.

Con todo debo señalar que el problema real (y aquí nos situaríamos en el segundo nivel), tiene que ver con el hecho de que para Mizoguchi, un problema específico (la conexión de fragmentos contiguos) se subordina a los efectos que busca conseguir en el nivel de la configuración global de la película (momento en que la "pequeña forma" se transmuta en "grande") o, expresado con otras palabras, conviene no perder de vista que en sus películas los cambios de plano no siempre remiten, en su dimensión plástica, al plano inmediatamente siguiente (o no sólo, como veremos de inmediato) dando lugar a la aparición del consiguiente efecto de existencia de "raccords *de aprehensión plástica retardada*".

Recordemos el plano que abre **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954): la cámara enfoca la perspectiva de un profundo corredor a través del cual avanzan dos chambelanes. Un movimiento de cámara combinado con panorámi-

La emperatriz Yang Kwei-Fei

ca hacia la derecha nos lleva hasta un ventanal sobre el que se recorta, de espaldas a nosotros, la silueta de Hsuan Tsung, depuesto emperador de China. Siguiendo su desplazamiento, la cámara le acompañará hasta que se siente en un pequeño escabel, momento en que harán su entrada por la izquierda del encuadre los chambelanes que reprocharán al monarca su aislamiento. Tras despedir a los sirvientes el anciano emperador se levantará de su asiento y acompañado por la cámara se desplazará hacia la izquierda para terminar inmovil sumido en sus pensamientos. Entonces llega el cambio de plano: un picado que nos muestra en diagonal al emperador y a la estatua de su amada Kwei-Fei. Da comienzo el triste soliloquio del monarca por la pérdida de su amor.

Como puede verse el cambio de plano se estructura en torno a dos ideas situadas en niveles diferentes: al temático pertenece el de la pasión de Hsuan Tsung por Kwei-Fei, manifestada plásticamente en la preminencia visual que el cineasta otorga a su estatua; pero en un nivel más profundo el cambio de plano "revela" (y utilizo la expresión con plena conciencia) la razón última del aislamiento del anciano, que vive abismado en el recuerdo del amor perdido.

Pero habrá que esperar hasta el final de la película para que se anuden todos los lazos potenciales tendidos por la escena. Así el final del penúltimo plano invierte simétricamente las posiciones que abrían el segundo del film: la diagonal ahora irá de abajo a la izquierda hasta arriba a la derecha (como antes iba de arriba derecha a abajo izquierda) y las posiciones respectivas las ocuparán el cadáver de Kwei-Fei, que se ha sacrificado para salvar el reinado de su amado y un emperador que se cubrirá, anonadado por el dolor, el rostro. Un singular fundido en blanco que pone fin al largo *flash-back* que, de hecho, es todo el film, nos devolverá a la estancia en que se situó el prólogo, que ahora, sin que medie ninguna explicación, se nos mostrará como pasto de la desolación y la usura del tiempo. El último plano de la película se compone de un *travelling* hacia atrás en picado que nos lleva a contemplar cómo un debilitado Hsuan Tung se derrumba muerto ante la estatua de su amada que ya vimos en el prólogo. Un reencuadre en altura permite que el objetivo recupere la horizontalidad y sobre el fondo de una de las composiciones musicales del emperador melómano oímos el diálogo intemporal de los amantes en el que ambos se juran amor sin límites y ríen felices mientras un movimiento combinado de grúa y panorámica dirige la mirada del espectador hacia la puerta de la habitación abierta al vacío y sólo habitada ya por las hojas que arrastra el viento del otoño.

Pese a lo esquemático de la descripción es posible constatar el juego de reenvíos, rimas y ecos que se establece entre las secuencias iniciales y el final de la película a través de los movimientos de cámara y las posiciones de objetos y personajes en el interior del encuadre. Pero es que además estos dos planos (y los respectivos comienzo y final del segundo y penúltimo) pueden ser puestos en relación con otro de los momentos pregnantes de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**. Me estoy refiriendo a ese momento en que Hsuan Tsung, queriendo participar de la belleza de la naturaleza, se sienta en el jardín a tocar el laúd tras proclamar que aspira a *"pintar con música los aromas de los almendros"*. La cámara, que encuadra inicialmente al emperador transmutado en músico, le abandona de improviso en un movimiento lateral que se inmoviliza sobre la veranda de un vecino pabellón de té. El encuadre permanece vacío por un instante hasta que penetra en el mismo por su borde izquierdo Kwei-Fei, que fascinada por los sonidos del laúd se arrodilla en actitud de arrobo.

Este hermoso "plano sostenido" sólo cobra todo su sentido a mitad de camino entre el inicial y el postrero del film. Si estos dos últimos parecían sancionar la fascinación del gobernante por la bella mujer, el ahora convocado muestra, sin género de dudas, la atracción de Kwei-Fei por el artista. Pasión, por tanto, no unidireccional como podía hacer pensar el prólogo, sino bidireccional como sancionará el epílogo. Aún más: el "sueño sinestésico" del emperador es asumido como propio por el

cineasta, que pinta con el pincel de la cámara el poder del deseo aquí encarnado en la atracción encantatoria de una música que suscita y dirige sus movimientos mientras describe el olor de los almendros en flor. De hecho la presencia de Kwei-Fei es reclamada tanto por la música (nivel diegético) como por el movimiento de cámara que define el lugar que está llamada a ocupar (nivel de la "puesta en forma"). No en vano, ahora es el momento de subrayarlo, la primera panorámica del film antes de alcanzar a Hsuan Tsung, pasa por delante de un pebetero del que surge el humo del incienso quemado y del laúd, ahora mudo, del emperador. Para, bien avanzada la película, hacer posible que el desplazamiento de la cámara represente la transmutación en un solo acorde visual de estímulos pertenecientes a regiones sensoriales diferentes.

Con lo que asistimos (en palabras que tomo prestadas a *Praxis del cine*) a la aparición de una auténtica *"función poética"* hecha posible mediante la simbiosis de la *"función sintáctica"*, vinculada con la significación de la historia y atribuible a las figuras cinematográficas (en tanto en cuanto sirven de meros conectores espacio-temporales), con la *"función plástica"* (en las que cobran autonomía los movimientos, las entradas y salidas de campo, la composición) a la que contribuyen todos estos elementos en tanto en cuanto son utilizados para la *"puesta en forma"* del film.

Pero no conviene perder de vista que lo que venimos denominando plano sostenido no es más que un parámetro entre otros de los que constituyen la poética de Mizoguchi. Gilles Deleuze -de la mano de la previa aproximación de Noël Burch- ha sintetizado los cuatro procedimientos básicos (10) que definen la "pequeña forma" del cineasta japonés: la posición relativamente elevada de la cámara, utilizada en un film como el ya citado **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** no sólo *"para posibilitar el despliegue de una escena en un área restringida"*, sino esencialmente para facilitar una "expresión figurativa abstracta" del tema del encierro, de la imposibilidad de escapar a un destino y a unas coerciones sociales; el mantenimiento de un ángulo similar para planos sucesivos, encubriendo y suturando el corte; la elección de una distancia física ante el acontecimiento filmado que se resuelve en que pocas veces el cineasta se acerca a los personajes más acá del plano medio, siendo la distancia básica la del plano general que recoge de cuerpo entero a los actores; finalmente, el plano secuencia propiamente dicho en cuyo desenvolvimiento encuentran acomodo los tres procedimientos anteriores.

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia (1953) permite mostrar, a través de varios ejemplos, la interacción entre todos los elementos arriba citados. Ciertamente un ejemplo privilegiado lo encontramos en el celebérrimo plano secuencia que recoge el retorno de Genjurô a su devastado hogar y su encuentro posterior con el fantasma de su esposa Miyagi. Este momento pregnante se resuelve en un solo y alambicado movimiento que sólo al final de su desarrollo, que combina el desplazamiento de la cámara con dos panorámicas en sentidos opuestos, revelará la presencia de la mujer junto al fuego del hogar, ocupando un espacio que inicialmente había sido mostrado como vacío. Pero el alcance de este movimiento no se agota en su propia y obvia dimensión inmediata sino que cobra todo su sentido, por oposición, en relación con los que sirven para describir la relación del alfarero con el otro fantasma femenino con el que se confronta en el film: Wakasa, la fascinante aparición que ha estado a punto de atraparle para siempre en sus redes seductoras (11). Allí, un solo movimiento de cámara; aquí, varios encadenados de caracter envolvente y que culminan en la célebre serie que forman esos planos -auténticos jeroglíficos trazados en el espacio- mediante los cuales pasamos, siguiendo el agua que fluye, de la piscina termal en la que Genjurô se abandona al ensueño, a los surcos que componen la arena rastrillada del jardín, para desembocar en una majestuosa grúa que descubre a los amantes entregados al puro placer de dejar fluir el tiempo.

Idéntica complejidad de construcción la encontramos al servicio de ideas diferentes en ese momento del mismo film en el que Tobei -el cuñado de Genjurô, cuya única obsesión es convertirse en soldado- observa oculto tras un edificio cómo un hijo da muerte a su padre herido y derrotado en una de las guerras de banderías que forman el trasfondo de la historia. Tras la muerte ritual del caudillo vencido que es mostrada, valga la paradoja, *off*, Tobei atacará por la espalda al superviviente y lo rematará en el suelo. Todo ello recogido por una cámara, primero estática y pudorosa, luego móvil y que se eleva en volandas, para terminar mostrando en un gran picado cómo Tobei abandona el encuadre por su parte inferior, camino de su efímera gloria y posterior decepción. En este plano ejemplar se combinan el uso del fuera de campo, las elecciones de los diferentes puntos de vista, la distancia a los acontecimientos y los movimientos de la cámara para construir, en el tiempo, el sentido de la escena.

"En el tiempo": ésta sería, precisamente, otra de las dimensiones sustanciales de los planos sostenidos de Mizoguchi, su cualidad rítmica. Ningún momento en toda su obra expresa mejor esta cuali-

dad estrictamente musical que el momento del primer encuentro entre Kikunosuke y Otoku en **Historia de los crisantemos tardíos**. Todo comienza con una vista en contrapicado (angulación que se mantendrá a lo largo del dilatado plano) de Otoku que camina de derecha a izquierda con un bebé en brazos, el cruce con el carricoche ocupado por Kikunosuke lleva a la detención de éste y el subsiguiente paseo entre los dos jóvenes es seguido a distancia, lateralmente y en contrapicado, por una cámara permanentemente móvil. Buena parte de la extraordinaria belleza de la escena (12) se debe, indudablemente, a la manera en la que se acuerdan mediante sutiles modulaciones los distintos elementos rítmicos que la sustentan: las paradas que esconden el movimiento, la variable distancia que se establece en cada momento del largo desplazamiento entre los cuerpos de los actores, si éstos se miran o no, la posición de la cámara con respecto a sus evoluciones (atrás, en paralelo, ligeramente adelante), los distintos comparsas con los que se cruzan (vendedores ambulantes, otros viandantes), el fluir de los diálogos. Cuando al final del plano Otoku adelante por primera vez a Kikunosuke será para afrontarle y revelarle la verdad: indicarle que es un mal actor y sellar, de alguna forma, el futuro de ambos.

Una versión sintética de la manera en la que Mizoguchi era capaz de maridar los distintos niveles de significación de una película, abrazándolos en un solo "plano sostenido", se encuentra en el que, precisamente, cierra **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**. La cámara encuadra el montículo que forma la tumba de Miyagi, ante la que su hija deposita la ofrenda de un bol de comida. Partiendo de esta imagen la cámara se elevará en una grúa vertical hasta revelar en la lejanía del plano general unos campos cultivados sobre los que se afanan unos anónimos campesinos.

Con extremada economía de medios el film anuda ante nuestros ojos varios de sus niveles de significación: en el de su "organización topológica tridimensional", el cerca y el lejos; en el de su "configuración plástica", lo convexo y lo cóncavo; en el de las "figuras" confronta las de la tumba y los campos cultivados; finalmente, como lógico resumen de todos los anteriores, en la "dimensión temática", apunta hacia la oposición vida/muerte, que se resuelve mediante el trazo de unión hecho patente por el movimiento de cámara en el que se inscribe el eterno retorno del ciclo vital que vincula los vivos con los muertos haciendo de estos últimos el humus sobre el que se asienta el futuro de los primeros. Se hace así evidente la manera en que la "pequeña forma" deviene "grande", el cómo se tejen las conexiones ge-

neralizadas no ya de los fragmentos de espacios sino, lo que es mucho más importante, de las diferentes capas de profundidad que como una estructura hojaldrada "conforman" el film. Ahora podemos caer en la cuenta de en qué sentido preciso podemos admitir con Deleuze el que en Mizoguchi coexistan una física (el plano secuencia) y una sociología (el estado prostitucional) que acaban desembocando en una imagen-acción llevada hasta sus límites más extremos. Y ya se sabe que en arte sólo la radicalidad está justificada.

NOTAS

1. Bazin, André: "La evolución del lenguaje cinematográfico", en *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 1966. Página 134. Dicho sea de pasada conviene hacer notar que el énfasis sustancial de la argumentación de Bazin estaba bastante más en la dimensión "profundidad de campo" que en la del "plano secuencia" propiamente dicho, es decir, más en el despliegue "vertical" del tiempo que en su desarrollo "horizontal".

2. Bosch, Ignasi: "Esa silla vacía o el plano secuencia en Mizoguchi". *Contracampo*, número 19. Febrero, 1981. Páginas 24-27.

3. Se hace necesaria una nueva cautela referida a la idea de planos de "duración mayor a la normal". Para entendernos rápidamente diré, aun a riesgo de una definición puramente negativa, que en ese concepto-saco incluiré todos aquellos planos cuya duración exceda de las presuntas necesidades de la cadencia del diálogo o de las determinaciones marcadas por las coerciones dramático-psicológicas de la escena tal y como se encuentra estandarizado en el interior del modelo denominado "analítico" de representación (en terminología de Bazin) o "narrativo-representativo-industrial" (en la célebre aunque poco matizada expresión que hizo fortuna a principios de la década de los 70).

4. Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona, 1987. Página 235.

5. La expresión proviene de Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Scolar Press. Londres, 1979: Existe traducción castellana del capítulo "Mizoguchi Kenji" en AA.VV.: *Kenji Mizoguchi*. Filmoteca Nacional de España/XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980. Páginas 83-96. Advierto que en, por ejemplo, la traducción castellana de los textos de Deleuze se prefiere la fórmula "planos-rodillo".

6. Pienso en lo que tiene el film de melodrama ejemplar en el que se reunen toda una serie de elementos temáticos con otros situados en niveles de lo que llamaré la puesta en escena en sentido nato.

7. Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós. Barcelona, 1984. Capítulo 11: "Las líneas de universo en Mizoguchi: del trazado al obstáculo". Páginas 261-273.

8. Burch, Noël: *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1970. Páginas 21-23 y 85.

9. Así denominaban a Mizoguchi sus amigos a decir de su fiel guionista Yoda Yoshikata ("Souvenirs sur Mizoguchi". *Cahiers du Cinéma*, número 166-167. Mayo-junio, 1965. Página 14). La serie completa de los recuerdos de Yoda puede consultarse, además de en los números 166-167, 169, 172, 174, 181, 186, 192 y 206 de la citada revista, en el número *Hors Série* "Mizoguchi" de los *Cahiers*, publicado en septiembre de 1978 (traducidos casi en su totalidad en la publicación de la Filmoteca Nacional de España y la Semana de Valladolid citada en la nota 5, páginas 27-53). No deja de ser curioso el paralelismo que puede establecerse entre la dilatada complicidad establecida en el marco del cine japonés entre dos parejas de colaboradores ilustres (director y guionista): los tandems formados, respectivamente, por Ozu-Noda y Mizoguchi-Yoda.

10. Subrayo lo de básicos porque, aunque no sea el tema específico de este texto, convendría señalar que esta lista es incompleta: al menos habría que añadir a los enumerados por Deleuze el uso del espacio *off* (que además se vincula directamente con el uso del plano sostenido en movimiento) como parámetro tan decisivo como los anteriormente citados.

11. La mansión Katsuki, en cuyas tinieblas reinan Wakasa y su dueña, es tratada mediante un juego de blancos y negros que parecen ilustrar las ideas de Tanizaki acerca de *"el color de las tinieblas a la luz de una llama"*. Véase Junichiro, Tanizaki: *Elogio de la sombra* (1933). Siruela. Madrid, 1994. Páginas 78-79.

12. Puede consultarse con provecho el análisis de Burch, Noël: *To the Distant Observer*. Op. cit. nota 5. Páginas 234-235.

Mujeres en torno a Mizoguchi

Carlos Aguilar / Daniel Aguilar

Mizoguchi bere karreran zehar emakumezko pertsonaiak erretratatzen espezializatu zen, bere film gehienetan protagonistak baitziren, urteak igaro ahala aktore desberdinek interpretatu zituztenak. Hauen artean azpimarra daitezkeenak, funtsean, Takako Irie, Isuzu Yamada, Machiko Kyo eta, batez ere, Kinuyo Tanaka dira.

Al igual que el resto de las cinematografías mundiales, la producción fílmica japonesa encierra casos irrefutables de identificación entre director e intérprete. Así, desde este punto de vista a Akira Kurosawa se le asocia con el hipertenso histrionismo de Toshiro Mifune, sin duda la *star* nipona con mayor proyección internacional del siglo, y a Yasujiro Ozu con la abatida serenidad de Chishu Ryu, toda una gloria nacional, a quien Wim Wenders rindió justo homenaje entrevistándolo en su curiosísimo, admirable **Tokyo-Ga** (1985), y brindándole un papel secundario, primero y último del actor fuera del cine japonés, en la irritante, insoportable **Hasta el fin del mundo** (*Until the End Of the World*, 1991). Forzando un poco

las cosas, también podría sostenerse que Inoshiro Honda es inseparable de la descomunal y entrañable figura de Godzilla/Gojira (recientemente denigrada por un millonario engendro americano, dirigido por un alemán y protagonizado por un francés), así como, centrándonos ya en el cine japonés de estricto consumo local, no cabe duda de que el realizador Yoji Yamada siempre y sólo será recordado por el rostro de Kiyoshi Atsumi, el infatigable intérprete de Tora-San, protagonista de la serie cinematográfica más longeva de la historia del cine, y a escala mundial.

Pues bien, ¿qué ocurre al respecto con Kenji Mizoguchi? ¿Existen intérpretes que encarnen o metaforicen su cine, en la misma medida, poco más o menos, que en los casos anteriores?

No, ciertamente estamos ante un caso diferente. Sin la menor duda, y al contrario pues que Kurosawa y Ozu, sus compañeros en el triunvirato de la excelencia cinematográfica japonesa, el cine de Mizoguchi carece de físicos especial y emblemáticamente unidos a sus imágenes. Y, a propósito, quizá ésta representa una de las razones por las cuales la memoria popular japonesa mantiene apartado a tan admirable cineasta...

No obstante, como todo cinéfilo más o menos sabe, Kenji Mizoguchi destacó particularmente como retratista de la mujer, y más específicamente de dos tipologías antitéticas: la sacrificada novia/amante/hermana/esposa/madre, que con callado esfuerzo sufre mil penurias a fin de ayudar al hombre, y, en menor grado, la joven ambiciosa que no repara en medios para alcanzar su objetivo. Lo cual sugiere centrar este artículo en caracterizar someramente aquellas actrices que sirvieron al cineasta para sus fines, descartando pues a los actores y considerando que otros compañeros del monográfico abordan los motivos psicológicos y/o personales que movieron al autor a especializarse en tales personajes femeninos.

Con todo, previamente quisiéramos manifestar que, aunque algunos críticos han comparado a Mizoguchi con Kafu Nagai, precisamente por su forma especial de reflejar la naturaleza femenina, sobre el particular personalmente captamos en nuestro homenajeado muchos puntos de contacto con el gran escritor Junichiro Tanizaki -al cual incluso adaptó, si bien con poca fortuna, en 1951, mediante **Señorita Oyu**-, los cuales, sin ir más lejos, comienzan en la peculiar fascinación que ambos comparten por la región de Kansai, en el área Kyoto-Osaka.

Primeras esposas

Cronológicamente hablando, las primeras actrices que frecuentaron con un cierto relieve el cine de Mizoguchi son Haruko Sawamura (n. 1901) y Yoneko Sakai (n. 1898), fijas en la plantilla de la productora Nikkatsu en cuyo seno debutó el cineasta. La primera se había iniciado ante la cámara en **Rojo no reikon** (1921), de Minoru Murata y, al igual que la segunda, se puso por primera vez a las órdenes de Mizoguchi en **Sueños de juventud** (1923); no obstante, desde un prisma puramente histórico, Haruko Sawamura importa en especial porque ya en su segundo trabajo para Mizoguchi –**La triste canción de los vencidos** (1923), que además supuso el primer éxito crítico del director- encarnó el germen del que devendrá prototipo de la más representativa "mujer Mizoguchi", con el papel de una por todas partes humillada hija de pescadores; de inmediato, esta actriz reincidió con el cineasta en **El puente de las nieblas** (1923), como la amante de un marinero sin escrúpulos, y después participó en varias otras películas de éste, antes de dejar la profesión en 1938.

Por su parte, Yoneko Sakai desde la citada **Sueños de juventud** intervino doce veces más en el cine de Mizoguchi, y contaba en su haber con una cierta popularidad teatral como "mujer fatal", antes de iniciarse en el cine gracias al director Eizo Tanaka. Ante las cámaras, compaginó papeles contemporáneos con personajes de época, e incluso llegó a suponer toda una estrella del *jidai-geki* (películas ambientadas antes del comienzo de la Era Meiji, que irrumpió en 1868: peripecias en el Japón medieval, aventuras con *samurais*...), participando en las versiones de **Chushingura** de 1926 y de 1938 (superproducciones del género ambas, de las cuales el propio Mizoguchi rodó un *remake*, que fue harto criticado). La interpretación más relevante de Yoneko Sakai para Mizoguchi sin duda fue el papel protagonista de **El amor apasionado de una profesora de canto** (1926), pero, lamentablemente, todas estas películas parecen perdidas y en la actualidad sólo podemos ver a esta actriz a las órdenes de nuestro homenajeado en **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** (1955), mediante un cometido breve, el único desempeñado durante la etapa de posguerra de Mizoguchi, que cerró su carrera interpretativa y enriqueció uno de los mayores éxitos del director (hasta el punto de originar dos secuelas, la primera realizada por Teinosuke Kinugasa y la segunda por Koji Shima).

La tercera musa de la primera etapa de Mizoguchi fue Kumeko Urabe (n. 1902), hija de un monje budista, que se inició profesionalmente en el teatro, trabando así amistad en 1921 con Chieko Saga (cuyo verdadero nombre era Chieko Tajima, la futura esposa de Mizoguchi). Esta relación determina que, tras empezar en el

Oyuki, la virgen

cine precisamente dentro de la productora Nikkatsu, tal actriz, después de acreditarse a las órdenes de Minoru Murata (de quien se convertiría en colaboradora inseparable) comience su trabajo con Mizoguchi en **El mundo de aquí abajo** (1924), que le valió el caluroso aplauso de la Crítica. Sin embargo, tras protagonizar igualmente las tres siguientes películas del director, esta intérprete fue viéndose relegada a papeles cada vez menores, si bien Mizoguchi la mantuvo en su cine hasta el final, de forma discontinua, y las colaboraciones entre ambos rondan el número de quince.

Cuarta y última actriz característica de esta época del gran cineasta japonés fue Yôko Umemura (n. 1903). Había empezado profesionalmente en 1922 dentro de una productora rival, la Shôchiku, pero sólo tres años después se vinculó con la Nikkatsu, trabajando desde entonces, y sobre todo, para Yutaka Abe y, claro está, Mizoguchi. Dentro de la filmografía de éste, y al igual que Kumeko Urabe a lo largo de una colaboración traducida en una buena quincena de títulos, Yôko Umemura personificó tanto la coqueta y seductora chica moderna cuanto la dócil jovencita vestida con *kimono* que obedece mansa y sistemáticamente los dictados masculinos. Pero, en concreto, sus papeles más importantes son el de Otane, la hija del vendedor de tejidos en **Murmullo primaveral de una muñeca de papel** (1926) -historia de amor trágica y desesperada como pocas recuerda el cine mundial-, el de Otaka, la abnegada esposa de **El puente de Nihon** (1929) -confrontada a la antes citada Yoneko Sakai, que encarnaba una aviesa *geisha*- y, sobre todo, el personaje protagonista de **Okichi, la extranjera** (1930), una adaptación del homónimo y entonces popularísimo folletín, que se publicaba por entregas en un periódico; la última colaboración entre director y actriz tuvo lugar en **La venganza de los cuarenta y siete samurais** (1941), y supuso también el retiro profesional de ésta, pues una grave enfermedad le impidió sumarse al reparto de **Los tres Danjuro** (1944). Así pues, de las cuatro primeras "mujeres Mizoguchi" dos de ellas, Yoneko Sakai y Yôko Umemura, concluyeron su filmografía con filmes de éste.

Tres reinas para Mizoguchi. Preguerra, guerra y posguerra

Durante el período más turbulento del Japón moderno, tres magníficas actrices caracterizan la trayectoria de Mizoguchi: Takako Irie, entre 1929 y 1934, Isuzu Yamada, ídem 1934 y 1945, y, sobre todo, Kinuyo Tanaka, ésta de 1940 a 1954.

La primera (n. 1911) comenzó en el cine especializándose en roles de vampiresa a la usanza occidental, y por ello ha sido comparada con Greta Garbo y Marlene Dietrich; trabajó siete veces para Mizoguchi, de las cuales sobresalen, desde un prisma tanto histórico como puramente interpretativo, las tres últimas, y, a decir verdad, puede afirmarse que en todas éstas Mizoguchi estuvo al servicio de ella más que al contrario. El motivo estriba en que Takako Irie entonces suponía toda una *star*, hasta el extremo de regentar una productora, Irie Productions, formada junto a unos parientes y el actor Ichiro Sugai y respaldada por la Shinkô Kinema. Dado que Mizoguchi había rebotado de la Nikkatsu a esta Shinkô Kinema, no tardó en entablar amistad con la actriz-productora, integrándose rápidamente en su recién nacida empresa.

Abundando en el tema, debe señalarse que, pese a suponer una compañía nueva, la primera producción de la "vampiresa" Irie, confiada a nuestro director, fue un *kolossal* de presupuesto desorbitado para la época, **El amanecer de la fundación de Manchuria** (1932). Rodado en exteriores de Manchuria, la Gran Muralla

China, Dailen y Shanghai, así como en un grandioso decorado expresamente construido en Kyoto, en el fondo no era más que un convencional melodrama de tibio trasfondo histórico-ideológico acerca de la visión japonesa sobre la fricción Manchuria-Mongolia, lo cual, en general, le costó alimentar la hoguera aliada de "películas incorrectas" y, en particular, provocó que Mizoguchi fuera acusado de "camaleón político". La actriz-productora encarnaba una descendiente de los emperadores chinos que sufría mil visicitudes para convertirse en reina de los mongoles (por cierto que durante los años cincuenta la inefable productora Shintôhô produjo varias películas en esta línea).

La siguiente colaboración de relevancia entre Takako Irie y Mizoguchi tuvo lugar en **El hilo blanco de la catarata** (1933), y en ella la protagonista se adapta al modelo preponderante de "mujer Mizoguchi" (insistimos, la humilde fémina que facilita la ascensión de su amado a base de sacrificios, penalidades y hasta su propia suerte). El tercer y último de los trabajos comunes con importancia, **El grupo Jinpu** (1934), retomó la exaltación nacionalista y por lo tanto terminó en la misma hoguera que la antedicha **El amanecer de la fundación de Manchuria**, amén de padecer todo un fracaso comercial. Acaso por esto finalizó la relación entre el director y la actriz-productora, la cual, por cierto, se mantuvo en activo casi hasta su reciente fallecimiento en 1995, e incluso disfrutó de toda una reivindicación profesional gracias al director Nobuhiko Ohbayashi, que también ofreció papeles a la principiante hija de esta singular *star*, Wakana Irie.

La segunda actriz que destacamos en este epígrafe, Isuzu Yamada, de verdadero nombre Mitsu Yamada, nació en Osaka en 1917, hija de un actor de teatro, y llegaría a convertirse en una de las grandes figuras del cine japonés, encarnando personajes invariablemente solemnes (por ejemplo, durante la posguerra frecuentó los *jidai-geki* de Kurosawa). Debido a la amistad existente entre su padre y el director de los estudios de la Nikkatsu en Uzumasa (Kyoto), quien también ideó su nombre artístico, debuta en el cine a la temprana edad de trece años, en **Tsurugi wo koete** (1930), de Kunio Watanabe, y al lado de un actor hoy legendario en Japón, Denjiro Ohkochi. Pronto deviene presencia habitual en los *jidai-geki*, al contar con un tipo clásico de belleza japonesa, al que favorecen los *kimonos* y el cabello largo y lacio, y más tarde entra en la productora de otro profesional mítico del país, Chiezo Kataoka, convirtiéndose rápidamente en una de las actrices más cotizadas de la empresa, actuando a las órdenes de cineastas con la categoría de Daisuke Ito, Mansaku Itami (padre del reciente y escabrosamente fallecido Juzo Itami), Hiroshi Inagaki y Sadao Yamanaka.

Por consiguiente, cuando Isuzu Yamada debuta en el cine de Mizoguchi con **El desfiladero del amor y del odio** (1934), pese a su juventud cuenta ya con una cierta trayectoria estelar; desempeñaba el papel de una actriz que deja las tablas tras enamorarse de un revolucionario, por quien sufrirá mil penalidades, incluida la prostitución, que culminan en el suicidio, arrojándose a un río. Por cierto, el suicidio de la Mujer en el agua, de tantas resonancias mitológicas y filosóficas, desde entonces devendrá conclusión recurrente en la poética de Mizoguchi, y recientemente fue reinterpretado por el admirable Jim Jarmusch en el sobrecogedor desenlace de su interesantísima **Dead Man** (*Dead Man*, 1995).

Interesa destacar que esta primera colaboración entre la actriz y Mizoguchi abundó en grandes tensiones profesionales, dado que el cineasta consideraba que ella todavía tenía mucho que mejorar, aun con su experiencia (cuenta una crónica de la época que *"más de un día concluyó sólo con ensayos insatisfactorios"*). No obstante, ambos volverían a trabajar juntos, y hasta el extremo de que, como hemos visto, Isuzu Yamada supone una de las actrices características del director durante los años treinta. De hecho, protagoniza sus cuatro siguientes películas -con excepción de **Las amapolas** (1935), de la cual existen otras dos versiones, una de 1921, dirigida por Henry Kotani, y otra de 1941, ídem Nobuo Nakagawa-, en concreto, **Osen, la de las cigüeñas** (1935), **Oyuki, la virgen** (1935) -a partir de un relato

Oyuki, la virgen

del gran Guy de Maupassant, y uno de los grandes fracasos del cineasta-, **Elegía de Naniwa** (1936) y **Las hermanas de Gion** (1936); estas dos últimas, a propósito, constituyen títulos especialmente magníficos del Mizoguchi de preguerra, ambos ambientados en Kansai y con la actriz bordando de verdad sus personajes de mujer maltratada. Por desgracia, pese al éxito crítico de éstos, su productora, Daiichi, quiebra y la espléndida Isuzu Yamada se aleja de Mizoguchi en busca de otros horizontes, siendo sustituida en la filmografía de éste por la insípida Fumiko Yamaji (n. 1912); tras varios escándalos personales (sobre todo dos divorcios en poco más de un año), empero la actriz trabajó para Mizoguchi en una última ocasión, tras la guerra, dentro de la más bien mediocre **La espada Bijomaru** (1945).

Llegamos, finalmente, a Kinuyo Tanaka, la actriz más emblemática de Mizoguchi, así como la única, junto con el tardío caso de Machiko Kyo, célebre en Occidente (sólo dentro de la Crítica, se entiende). Nacida en 1911, se inicia muy joven ante las cámaras, al igual que la antedicha Isuzu Yamada, y cuando topa con Mizoguchi toneladas de celuloide ilustran su pasado; pero no sólo era conocida entre los cinéfilos sino que, por increíble que parezca, en ocasiones hasta su propio nombre forma parte del título de la película misma, como en, a guisa de ejemplos, **Kinuyo monogatari** (1930), de Heinosuke Gosho, **Jo-i Kinuyo sensei** (1937) o **Kinuyo no hatsukoi** (1940), estas dos de Hiromasa Nomura. Por si esto fuera poco, un año antes de encontrarse con Mizoguchi la ya estelar actriz había protagonizado uno de los mayores éxitos internos de la historia del cine japonés, **Aizen katsura** (1938), igualmente de Nomura.

Todo empezó en 1939, cuando Mizoguchi comenzó a rodar una serie de películas ambientadas en el mundo del teatro tradicional japonés, y, deseoso de trabajar con esta actriz, le ofrece protagonizar la primera de todas, **Historia de los crisantemos tardíos**. Empero, Kinuyo Tanaka se ve obligada a rechazar la oferta, al estar comprometida para intervenir en las continuaciones de la referida **Aizen katsura**, y la primera colaboración entre ambos debe posponerse un poco, hasta dos de las siguientes entregas de este ciclo, **La mujer de Naniwa** (1940), acerca del teatro *joruri* de marionetas, y **Los tres Danjuro** (1944), saga sobre una familia de actores del *kabuki* (que supuso, por cierto, el debut cinematográfico de la referida Machiko Kyo, algo raras veces mencionado por los historiadores, al tratarse de un cometido de figuración).

Efectuado el contacto entre director y actriz, de inmediato surge una simbiosis muy especial; de hecho, Yoshikata Yoda, el inseparable guionista de Mizoguchi, comentando su **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), llegó a afirmar que el cineasta no era sino un equivalente del propio pintor Utamaro, en el sentido de que dedicó su vida a retratar la mujer ideal, y, en esta época, creyó encontrarla en Kinuyo Tanaka, dado que respondía a todas sus expectativas.

Absorbido pues por la personalidad y posibilidades de su musa, Mizoguchi se niega a reconocer que Kinuyo Tanaka ronda ya los cuarenta años y no cesa de adjudicarle personajes de irresistibles bellezas juveniles -el referido film sobre Utamaro, **Señorita Oyu**, **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952)- en obvio perjuicio de la verosimilitud de las películas. Además, y muy significativamente, el cineasta despojó a estos personajes de casi todo el carácter erótico (e incluso sádico, en algún caso) que encerraban en los originales literarios adaptados, con objeto de idealizar al máximo la imagen de su idolatrada Tanaka. Aunque la fascinación no le cegó del todo, como se desprende de estas palabras que dirigió a la actriz durante el rodaje de la mentada **Señorita Oyu**: *"Tú ya no eres joven en la vida, pero yo te mostraré hermosa en la pantalla"*.

En cualquier caso, estas primeras colaboraciones enseguida desembocan en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1952), la indiscutible obra maestra del autor y la mejor interpretación de la actriz. Cristaliza así el tándem Mizoguchi/Tanaka, pero también irrumpen las causas que enfrentarán y separarán a ambos...

Ocurrió lo siguiente: en ese mismo año de 1952, tras finalizar la antedicha película de Mizoguchi, la actriz protagonizó otra, de Daisuke Ito, **Shishi no za**, y durante un descanso de rodaje ella comentó con el productor, Ichiro Nagashima, la conveniencia de añadir unos planos concretos a la secuencia que acababan de terminar; interesado aquél por la mentalidad directora denotada por las palabras de la actriz, no vaciló en proponerle adentrarse en la realización, oferta que ésta aceptó de inmediato. Enterado Mizoguchi, montó en cólera, al considerar que "su" actriz sólo debía trabajar como tal, y a ser posible únicamente para él...

Pero la decisión estaba tomada, y todavía en 1953 Kinuyo Tanaka rueda la primera (y mejor, por cierto) de las seis películas que llegaría a dirigir sin abandonar su faceta interpretativa, **Koibumi**, partiendo de un esfuerzo personal apoyado por, en un principio, Mikio Naruse y, después, Keinosuke Kinoshita y Yasujiro Ozu (¡nada menos!). Mizoguchi, con todo, apacigua temporalmente su ira y,

confiando que se tratara de una experiencia sin continuidad, al año siguiente vuelve a reclamar a la actriz, surgiendo así **El intendente Sansho** (1954) -otra de las obras mayores del cineasta, otra de las interpretaciones mayores de la actriz- y **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954).

Sin embargo, acto seguido Kinuyo Tanaka decide firmemente prolongar su faceta como realizadora, determinación que Mizoguchi, insistimos, estimó intolerable, provocando la ruptura definitiva entre ambos. Hasta el amargo extremo de que el cineasta, enamorado de la Tanaka profesional y emocionalmente al perfecto cincuenta por ciento, por tal razón llega a cortar su amistad con el propio Ozu, a causa del apoyo que éste prestó a la actriz en su nuevo trabajo...

Curiosamente, pocos años después de morir Mizoguchi, una ya madura Kinuyo Tanaka decidió dejar de dirigir y dedicarse exclusivamente a la interpretación... ¿Homenaje póstumo, arrepentimiento, burla del destino?

Bellezas de posguerra. Conclusión

En los últimos años de su carrera, Mizoguchi cambió con frecuencia de protagonistas, en parte por sus continuos trasiegos de productoras hasta acomodarse dentro de Daiei. No obstante, cabe destacar el caso de Michiyo Kogure, nacida en 1918 y de elegante porte, que intervino en **El destino de la señora Yuki** (1950), **Los músicos de Gion** (1953), **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** y la póstuma **La calle de la vergüenza** (1956). Y razones de espacio nos impiden extendernos sobre un trío de "jóvenes promesas" de la Daiei de entonces, que embellecieron con talento la etapa final de la obra de Mizoguchi: se trata de Yoshiko Kuga (n. 1931), Kyoko Kagawa -nacida en el mismo año e inolvidable heroína de la genial **El intendente Sansho**- y Ayako Wakao (n. 1933); no obstante, puede destacarse el caso de la tercera de ellas, pues gracias a la dura prueba que consistió su papel en **La calle de la vergüenza** superó una tremenda crisis personal y encontró entereza para persistir en su carrera de actriz.

Finalizamos con el caso particular de Machiko Kyo, nacida en 1924 e iniciada, como ya indicamos, en el cine como "extra" en una película de Mizoguchi, **Los tres Danjuro**. Pues bien, su primer papel relevante para el cineasta sería también el más celebrado de todos, nada menos que la princesa Wakasa de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**. A propósito, y frivolizando un poco, algunos han apuntado que la decisión de Mizoguchi de escoger a Toshiro Mifune para protagonizar **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**, en una caracterización del todo impensable, escondía un desafío a Akira Kurosawa, que el año anterior había obtenido la fama mundial gracias al **Rashomon** (*Rashomon*, 1951) protagonizado por este actor; pues bien, si esto es así, en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** late la misma ironía, porque la pareja asaltada por Mifune en el film de Kurosawa estaba interpretada por Machiko Kyo y Masayuki Mori, respectivamente la dama espectral -vestida de blanco de una manera similar a como aparecía en **Rashomon**- y su embelesada víctima en esta película de Mizoguchi. Y por seguir con las casualidades que quizá no lo sean tanto, conste que un poco antes, pero en el mismo 1953, la misma pareja Machiko Kyo-Masayuki Mori había protagonizado **Taki no Shiraito**, *remake* de un clásico de Mizoguchi dirigido por Akira Nobuchi...

Los músicos de Gion

En cualquier caso, los personajes que encarnó para Mizoguchi y Kurosawa convirtieron a Machiko Kyo en una de las pocas actrices japonesas con cierta proyección internacional, estableciendo una categoría refrendada tanto por filmes de otros cineastas -**La puerta del infierno** (*Jigokumon*, 1953), de Teinosuke Kinugasa- como, en particular, mediante más papeles para Mizoguchi, sobre todo en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) -otra vez encarnando la perdición de Masayuki Mori, no menos hechizado por ella que en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**,

a pesar de que allí encarnara un alfarero y en ésta un emperador chino- y, como una prostituta, en **La calle de la vergüenza**.

Finalizando ya, repetimos lo indicado al principio del artículo en cuanto a que ninguna actriz de Mizoguchi alcanzó el estrellato gracias a él ni, por lo menos en Japón, tiene la imagen asociada de forma significativa a la filmografía de este autor. Ahora bien, sin la menor duda a sus órdenes todas las actrices relacionadas mejoraron su estilo interpretativo, encarnando a la perfección una perspectiva recurrente sobre el mundo femenino gracias a la cual los "retratos de mujer" de Mizoguchi pueden alinearse, con toda propiedad y desde su personal prisma, junto a los propuestos por otros genios del cine admirablemente sensibilizados por el mismo particular (para nuestro gusto, y sin orden de preferencia, Ingmar Bergman, Josef von Sternberg, Roman Polanski y Max Ophuls, sin olvidar, volviendo a Japón, al por fortuna hoy ya bien ponderado Mikio Naruse). Por último, en cuanto a su personal manera de trabajar con los intérpretes, valórese todo lo que se desprende de la aparentemente simple declaración (extraída del libro *Kenji Mizoguchi*, de Antonio Santos, a su vez reproduciéndola de "Women in Mizoguchi Films", artículo de Freda Freiberg): *"Cuando dirigía a Kinuyo Tanaka o a Isuzu Yamada, comprendí que no había necesidad de explicarles sus papeles con detalle. Todo lo que podía hacer por ellas era adaptarme a su propio estilo de interpretación, y encontrar el ritmo adecuado para sus actuaciones"*

La emperatriz Yang Kwei-Fei

La emperatriz Yang Kwei-Fei

Cielos, vestidos y estandartes.

Colores y formatos en Mizoguchi

Quim Casas

Mizoguchik bere karreran zehar bi film bakarrik zuzendu zituen koloretan: ***Yang Kwei-Fei enperatriza*** *(1954) eta* ***Heroi sakrilegoa*** *(1955). Bi film hauetan kolorea eszenaratzearen zati bat gehiago bezala erabiltzen du: ez ditu sentipen zehatzak adierazten soilik, ideia asko ere aditzera ematen ditu, pertsonaien erabakiak indartzen ditu eta elkartze-aberastasun handiko ehun dramatikoa osatzen du.*

El color no impuso, sobre todo en términos industriales, una revolución tan grande como pudo significar para el cinematógrafo la irrupción del sonido o incluso la apertura hacia los formatos horizontales, ya que su incorporación fue llegando en pequeñas dosis desde los tiempos en que se realizaban virados para diferenciar escenas nocturnas de diurnas o exteriores de interiores, se coloreaban fotogramas a mano o se experimentaba con el incipiente Technicolor bicromo. Sin embargo, tuvo que alterar invariablemente el punto de vista de los auténticos creadores,

aquellos que entendieron rápidamente que el color era un elemento expresivo no añadido, sino significante.

S.M. Eisenstein, en una carta dirigida a Lev Vladimirovitch Kuleshov que dejó inconclusa (1), escribía acerca del color: *"Todos los aspectos de la expresividad cinematográfica deben concurrir en la obra en tanto que elementos dramatúrgicos. Por consiguiente, la primera consideración de una participación lógica del elemento color en la película consiste en que este color se integre en el film a título, en primer lugar, de factor dramático y dramatúrgico. En este aspecto, el color se encuentra exactamente en la misma situación que la música. La música de una película está en su lugar allí donde sea necesaria. El color está en su lugar allí donde se requiere. Es decir, que el color, como la música, ocupan su lugar adecuado cada vez que uno u otra, con exclusión de todo otro elemento, se revelan capaces de explicar o expresar con mayor plenitud, en un momento dado de la acción, lo que debe ser dicho, declarado, explicado o sugerido. (...) El color se disimula mientras la situación no le obliga a intervenir como elemento dramático. Evita hacer chillar sus azules y sus dorados en el momento en que toda la atención debe concentrarse en un murmullo de palabras casi imperceptibles. No inunda el campo visual con el verde chillón de un vestido en el momento en el que todos los ojos están pendientes de los labios temblorosos de una heroína pálida como la muerte".*

Eisenstein sólo pudo aplicar sus teorías sobre el color en una secuencia de **La conjura de los boyardos** (*Ivan Grozni II*, 1945). Pioneros como Dreyer y Browning no llegaron a rodar ni un plano en color. Chaplin y Lubitsch sólo lo emplearon en una película, mientras que otros cineastas forjados en el cine mudo tuvieron mayor tiempo para desarrollar la combinación dramática de los colores: Ford (en diecisiete ocasiones), Buñuel (ocho), De Mille (en sus siete últimos filmes) o Renoir, Vidor y Lang (en seis cada uno). En el ámbito de los clásicos japoneses, Mizoguchi fue quien menos pudo experimentar con el color. Frente a las seis últimas películas de Ozu, impresionadas en Agfacolor, y las siete que realizó Naruse -pocas si se tiene en cuenta que estuvo en activo hasta 1967-, Mizoguchi tan sólo hizo dos, **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) e **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** (1955), realizadas con el incipiente sistema de color de la compañía Daiei.

La emperatriz Yang Kwei-Fei

Para la primera, Mizoguchi recurrió a un director de fotografía con el que había trabajado aisladamente en los años cuarenta, Kôhei Sugiyama. En la segunda tuvo como operador al más asiduo de sus últimos colaboradores, Kazuo Miyagawa. De él son estas declaraciones sobre la forma en la que Mizoguchi componía en color, en sintonía con lo expresado por Eisenstein en su carta a Kuleshov: *"Mizoguchi trabajó el color mucho antes del rodaje, sobre todo con los vestidos. Durante la filmación se servía del color como un elemento más de la puesta en escena. Por ejemplo, Kiyomori, antes de partir al combate, está furioso; en ese momento, las puertas que hay detrás de él son de un rojo intenso, al igual que las grandes hogueras. El rojo era el color de la colera. El azul, como el negro, el de la tristeza"* (2). En ambas películas, el color no sólo expresa sentimientos concretos, sino que sugiere múltiples ideas, refuerza decisiones determinantes de los personajes y compone un tejido dramático de gran riqueza asociativa.

En **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, los cielos que rodean el palacio del emperador Hsuan Tsung (Masayuki Mori) son siempre amarillos. Los dibujos de los cortinajes, que los ministros vulneran para interrumpir el ensayo de la última composición musical del emperador, son también de tonalidades amarillas. Taichen (Machiko Kyo), la joven plebeya que un intrigante miembro de la familia Yang, el general An Lu-Shang (Sô Yamamura), utiliza, gracias a su enorme parecido con la emperatriz muerta, para manipular a Hsuan Tsung, se da a conocer ataviada por lo general de amarillo o de blanco. El emperador luce también un kimono amarillo cuando se encuentran y ella le ofrece una taza de té. Lejos de los colores mortecinos de los que se quejaba Antonio Santos en su por otra parte espléndido libro sobre

La emperatriz Yang Kwei-Fei

el cineasta (3), la composición pictórica de Mizoguchi en este film obedece a una serie de contrastres si se quiere simples, pero de enorme efectividad, para certificar la valía dramática de cada uno de los personajes que discurren por el plano. Ese vaivén de tonos amarillos, enormemente pálidos, sin llegar, en el caso de los planos en los que se ve el cielo, a sugerir la noción de un crepúsculo, situados como en un espacio irreal, ajeno a toda convención -como debe serlo la trágica historia de amor entre el emperador y su concubina de alto rango-, procuran a las imágenes de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** una sempiterna sensación de fragilidad que queda rota por la inclusión, explosión o sugerencia de cualquier otro color más fuerte que dinamita el sentimiento interior de los dos protagonistas.

Si los cortesanos intrigantes lucen colores azules o morados, An Lu-Shang, auténtico descubridor de la nueva emperatriz, general belicoso y gobernador de una provincia, aparece ataviado de rojo. El mefistofélico personaje, que quiere llegar a ser primer ministro o, por qué no, ocupar el trono imperial, no sólo viste de rojo: Mizoguchi y Kôhei Sugiyama hacen que todo lo que tiene relación con él sea del mismo color. El estandarte del general al sublevarse y cabalgar con sus hombres hacia palacio es rojo, como rojizo es el cielo que iluminan las antorchas en el campamento de los rebeldes: pura prolongación de su indumentaria. Pero rojo es también, ocasionalmente, el vestido del emperador cuando Lu-Shang habla con Yang Kwei-Fei, y rojos continúan siendo los adornos de ella y el mobiliario de fondo cuando, instantes después, la joven emperatriz le dice a su marido que lo abandona por el bien del país, ya que su familia, los Yang, son odiados por el pueblo: la sombra del ambicioso general, y con ella sus colores, se proyecta sobre la pareja protagonista. Rojo será después el vestido de la joven que, como años antes lo hiciera Yang Kwei-Fei, trabaja en la cocina. Roja es la mortaja de la emperatriz cuando los soldados rebeldes traen su cadáver. De un rojizo arcilla es la estatua de Yang Kwei-Fei a la que el viejo emperador habla en la primera y en la última escena de la película. El rojo domina sobre el azul en el plano final, que contempla el escenario, ahora vacío, en el que los amantes fueron felices.

La culminación dramática del film es el rojo, como en tantas otras aventuras cinematográficas, pero no dejan de resultar pertinentes las consideraciones que un cineasta norteamericano, posiblemente el que mayor importancia dio al color en los años treinta y cuarenta, Rouben Mamoulian, hizo sobre el auténtico valor del color rojo con motivo de su film **La feria de la vanidad** (*Becky Sharp*, 1935), primera experimentación con el procedimiento tricrómico de Technicolor en estudio; en exteriores se utilizaría por vez primera en **The Trail Of the Lonesome Pine** (1936), de Henry Hathaway. Decía Mamoulian: *"Quería comenzar con negro, blanco y gris para luego inundar con el color. Y quería que la culminación dramática del film coincidiera con la culminación del color, que sería en forma predominante en rojo, porque ésa es la naturaleza del rojo. Es extraño que esto sea así -que el rojo sea el color más excitante para el ojo*

humano-, porque hablando científica y físicamente es el color más perezoso entre todos: 36.000 vibraciones por segundo, contra las 76.000 del amarillo. Casi no posee valor como luz: es lo más cercano al negro. Científicamente es el menos agresivo; psicológicamente es el más agresivo. Es un fenómeno extraño, pero el color más brillante es realmente el amarillo" (4). El rojo y el amarillo son los colores esenciales de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**; no en vano el más hermoso y significativo de sus planos, aquél en el que la protagonista se despoja de sus atributos cortesanos para acudir a la horca, dejando en el suelo sus pertenencias, captadas por la cámara que sigue la cola de su vestido en *travelling*, está compuesto con estos dos colores: el fino raso amarillo del traje de la emperatriz aparece enriquecido con dibujos de rojo escarlata, como si se tratara de la sangre de la mujer moteada sobre el amarillo del cielo bajo el cual vivió su historia de amor y muerte.

La adecuación del color al cine de Mizoguchi se produce en un momento crucial en cuanto a los cambios operados en la puesta en escena empleada por el director, por regla general más suntuosa; se tiende a considerar "suntuosas" estas dos películas precisamente por la incorporación del color, cuando se trata de un todo armónico y meditado que afecta a los resortes de la escenificación tras una de las muchas reflexiones emprendidas por el cineasta. Decía Miyagawa: *"Cuando Mizoguchi perdió su entusiasmo por la profundidad de campo, se puso a contar sus historias 'lateralmente', con la ayuda de panorámicas y* travellings. *Usted sabe que en Japón existen historias dibujadas sobre rollos que se desarrollan horizontalmente. Mizoguchi intentaba encontrar el equivalente de todo esto, primero en el guión y después en el trabajo de cámara. Cuando se empezó a utilizar mucho el Cinemascope, él ya estaba muy enfermo. (...) Creo que éste hubiese sido el formato ideal para él. Lamento enormemente que no haya podido utilizarlo porque él ya hacía Cinemascope con el formato* standard. *(...) El decorador Mizutami ya había estudiado la manera de rectificar los decorados para evitar la deformación, la curvatura impuesta por las panorámicas del Cinemascope"* (5). Me parece una de las reflexiones, hecha desde el interior de su propio mundo, el de sus colaboradores, más pertinentes sobre el trabajo formal de Mizoguchi. Al inicio de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, una serie de *travellings* laterales envuelven al emperador y sus músicos, como las intrigas políticas envolverán al protagonista masculino. Más tarde, Hsuan Tsung se encuentra en los jardines y empieza a tocar el *koto*; la cámara panoramiza hacia la izquierda hasta llegar a su silla vacía; junto a ella se encuentra Yang Kwei-Fei, aún Taichen, que se agacha embelesada por la música y quien la interpreta; después, en palacio, cuando hablan por primera vez entre ellos, la joven toca la misma composición para llevar la paz al corazón del emperador.

Estas sugerencias y correlaciones establecidas con los movimientos de cámara siempre laterales, horizontalizando realmente las emociones, como exponía el director de fotografía de Mizoguchi, encuentran su mayor grado de depuración cuando es el color el que las acompaña. Más estilizada que **La emperatriz Yang Kwei-Fei** resulta **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego**. *"Un samurai debe vivir en la pobreza para seguir siendo un guerrero valeroso"*, le dicen los consejeros al emperador cuando éste quiere felicitar al clan de los Taira, Tadamori, el padre (Ichijiro Oya), y Kiyomori, el hijo (Raizo Ichikawa), y subirles el rango por haber vencido a los piratas del oeste tras cuatro años de duras batallas. Esta idea fatalista recorre toda la historia, se adhiere a las características del padre que la acata y el hijo que la desafía, e impacta en la utilización de un color mucho más terroso y visceral, que, siendo distinto al del cine norteamericano de la época, encuentra algunos paralelismos tanto en el tratamiento de la iluminación como, también, en la composición del plano: la vista general del exterior del palacio de los monjes del Monte Hiei recuerda poderosamente a algunas de las imágenes de **El hombre de Laramie** (*The Man From Laramie*, 1955), rodada por Anthony Mann el mismo año... y en Scope.

La uniformidad cromática es su-

perior a la de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, con abundancia de tonos amarillos, ocres y arenosos repentinamente alterados por pinceladas de colores muy brillantes estratégicamente situados en el plano, caso de las cintas y correas rojas y azules de los caballos del *samurai* Kiyomori y sus hombres. La utilización de algunos es diametralmente distinta a la de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**. Quien viste aquí de un rojo encendido, hiriente, carnal, casi sobrecogedor, no es el traidor, sino el propio emperador, aunque este sello cromático de autoridad sea constantemente puesto en tela de juicio por los ministros y monjes que aparentan servirle. Tampoco el amarillo representa la fragilidad y delicadeza de antaño. La madre de Kiyomori, que fuera amante del difunto emperador y de un monje antes de casarse con el padre del joven *samurai* -sobre el conocimiento del auténtico padre se vertebra uno de los muchos avatares dramáticos del relato-, viste un traje amarillo muy pálido cuando los abandona, color que acentúa y prolonga la máscara en la que se ha convertido su rostro inmisericorde. Al ser una película que fluye mayoritariamente en exteriores, mientras que el drama de la anterior se construía bajo los techos de palacio, **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** respira un colorido más directo, más afín a la naturaleza; así, las prendas tintadas a mano que Tokiko (Yoshiko Kuga), la joven de la que se enamora Kiyomori, deja secar al sol junto al estanque de su casa, manchas de vida para una situación aciaga: el *samurai* repudiado conseguirá junto a la muchacha el espacio de calma y felicidad que la propia Historia niega a los de su clase, vencedores, sí, pero también humillados.

Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego cuenta con un plano espectacular en su concepción y resolución, el de la marcha de centenares de monjes atravesando el bosque de noche, como una retahíla fantasmagórica de antorchas, que sin duda debió impresionar lo suyo a los cazatalentos de Hollywood, siempre dispuestos a llevarse para sus dominios a los artistas de otras cinematografías. Mizoguchi aceptó el reto y estuvo una temporada en Estados Unidos, aunque su enfermedad y posterior muerte abortó la hipotética andadura del maestro japonés al que, muy posiblemente, los ejecutivos de Hollywood habrían querido convertir en un émulo oriental de Michael Curtiz. La leucemia también impidió que Mizoguchi realizará su tercera película en color y primera en formato Scope, "Osaka Monogatari", otra película de inspiración histórica que habría hecho verdad tangible la visión horizontal que el autor tenía de la pantalla cinematográfica y, quizá, del mundo.

NOTAS

1. "Del color en el cine". Febrero, 1948; incluida en el volumen *Textos y manifiestos del cine*, edición a cargo de Joaquim Romaguera i Ramió y Horacio Alsina Thevenet. Ed. Cátedra. Madrid, 1989. Páginas 498 y 500.

2. Entrevista realizada por Ariane Mnouchkine en *Cahiers du Cinéma*, número fuera de colección. Septiembre, 1978; incluida en *Kenji Mizoguchi*, publicación de la Filmoteca Nacional de España y la XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980. Páginas 24-25.

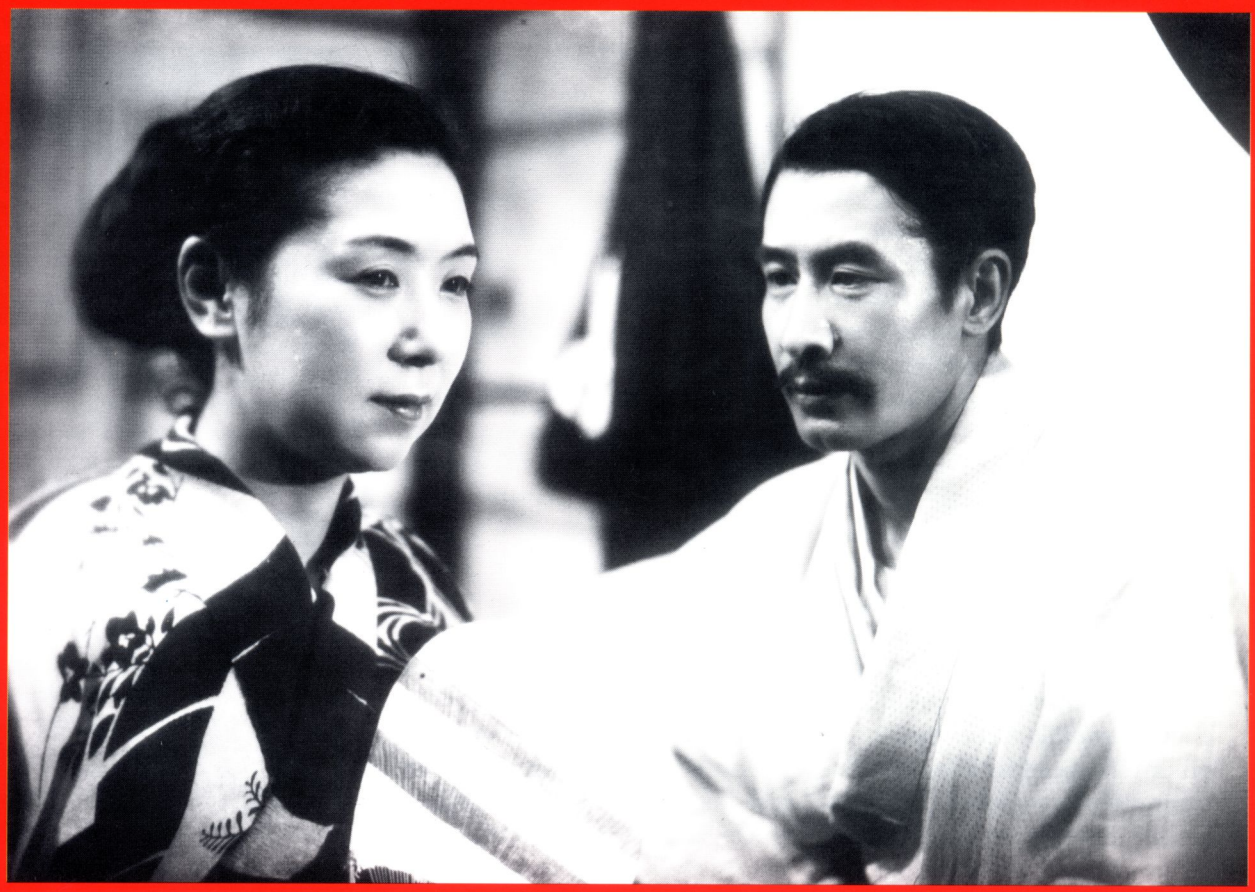
3. *Kenji Mizoguchi*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993. Página 345.

4. *Sight and Sound*. Verano, 1961; incluida en al apartado "Rouben Mamoulian y el cine en color" del citado volumen *Textos y manifiestos del cine*. Página 507.

5. Op. cit. nota 2. Página 25.

Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego

El amor de la actriz Sumako



Filmografía

Dolores Devesa / Alicia Potes

Ai ni Yomigaeru Hi (*El día en que vuelve el amor*) (1923)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Guión:** Osamu Wakayama. **Fotografía:** Toshimitsu Takasaka. **Intérpretes:** Kaichi Yamamoto, Kiyoshi Mori, Yoshisuke Koizumi, Takeo Oguri, Shigeru Kido, Kichiji Nakamura, Rokuro Uesugi, Satoru Shirakawa, Shigeru Mifune.

Furusato / Kokyô (*La tierra natal*) (1923)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Fotografía:** Tomozo Iwamura. **Intérpretes:** Kaichi Yamamoto, Takeo Oguri, Mitsuaki Minami, Toyosaku Yoshida, Yoshisuke Koizumi, Akyo Miyajima, Kichiji Nakamura

Seishun no Yumeji (*Sueños de juventud*) (1923)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Argumento:** Novela de Suenori Kozono. **Fotografía:** Hiroshi Watanabe. **Intérpretes:** Yoshio Miyajima, Yoneko Sakai, Tetsuya Yoshimura, Rokuro Uesugi, Kaichi Yamamoto, Yoshisuke Koizumi, Harue Ichikawa.

Jôen no Chimata (*La ciudad del fuego*) (1923)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Fotografía:**Hiroshi Watanabe, Toshimitsu Takasaka. **Dirección artística**: Yoshiaki Kamehara. **Intérpretes:** Mitsuaki Minami, Takeo Oguri, Kiyoshi Mori, Yutaka Mimasu, Kichiji Nakamura.

Haizan no Uta wa Kanashi (*La triste canción de los vencidos*) (1923)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Argumento:** Novela homónima de Aimi Hata. **Fotografía:** Junichiro Aojima. **Intérpretes:** Toyosaku Yoshida, Haruko Sawamura, Matsuko Senoo, Genichi Fujii, Kyoko Mizuki, Yoshio Miyajima.

813/813 - Rupimono (*Una aventura de Arsenio Lupin*) (1923)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Argumento:** Novela homónima de la colección sobre el personaje ficticio de Arsenio Lupin creado por Maurice Leblanc. **Guión:** Soichiro Tanaka, Kenji Mizoguchi. **Fotografía:** Toshimitsu Takasaka. **Intérpretes:** Mitsuaki Minami, Tsuruku Segawa, Toyosaku Yoshida, Hiroki Hoshino, Mariko Aoyama, Kurijiro Fujiwara.

Kiri no Minato (*El puerto de las nieblas*) (1923)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Argumento:** Según la obra teatral de Eugene O'Neill *"Anna Christie"*. **Guión:** Soichiro Tanaka. **Fotografía:** Junichiro Aojima. **Intérpretes:** Haruko Sewamura (*Oba*), Eijiro Mori (*Katsuji*), Kaichi Yamamoto (*viejo marinero*), Harue Ichikawa (*Otsume*).

Haikyo no Naka (*En las ruinas*) (1923)

Dirección y adaptación: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Argumento:** Según el relato de Gando Kasura basado en un hecho real. **Guión:** Hanabishi Kawamura. **Fotografía:** Toshimitsu Tokasaka. **Intérpretes:** Kaichi Yamamoto, Yoshisuke Koizumi, Haruko Sawamura, Koichi Katsugari. **Nota:** según otra fuente: guión e historia original: Hanabishi Kawamura. El tema del film se inspiró en el terremoto que asoló la región de Tokio el 1 de septiembre de 1923.

Yoru (*La noche*) (1923)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Argumento:** La primera parte está basada en la novela americana de serie negra *"The Beautiful Demon"*, y la segunda en la narración del propio Kenji Mizoguchi *"Yami no Sasayaki"*. **Fotografía:** Junichiro Aojima. **Dirección artística:** Yoshiaki Kamehara. **Intérpretes:** Koichi Katsuragi, Yoneko Sakai, Harue Ichikawa, Kunio Gomi, Hiroshi Inagaki, Kaoru Yasuse, Hatsuko Takahashi, Mariko Aoyama.

Chi to Rei (*La sangre y el alma*) (1923)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Mukôjima (Tokio). **Argumento:** Basado en el relato *"Das Fräulein von Scuderi"* de Ernst Wilhelm Hoffmann. **Adaptación:** Kosuseki Oizumi. **Fotografía:** Junichiro Aojima. **Dirección artística:** Yoshiaki Kamehara. **Intérpretes:** Ryotaro Mizushima (*Untai Otari*), Yutaka Mimasu (*hija de Otari*), Chiyoko Eguchi, Harue Ichikawa, Mitsuaki Minami.

Tôge no Uta (*La canción del desfiladero*) (1923)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Basado en la comedia *"The Image"* de Isabella Augusta Gregory. **Fotografía:** Toshimitsu Takasaka. **Dirección artística:** Yoshiaki Kamehara. **Intérpretes:** Kaichi Yamamoto, Yutaka Mimasu, Haruko Sawamura, Ryotaro Mizushima, Toyosaku Yoshida, Matsuko Senoo.

Kanashiki Hakuchi (*El pobre imbécil*) (1924)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Según unas fuentes basado en un relato original de K.M., y según otras basado en un relato de autor no japonés. **Guión:** Tatsuro Takahata. **Fotografía:** Shohei Hoda. **Dirección artística:** Yoshiaki Kamehara. **Intérpretes:** Yoshisuke Koizumi (*deficiente mental*), Yoneko Sakai (*dueña del bar*), Koichi Katsuragi, Kaoru Wakaba, Masujiro Takagi.

Akatsuki no Shi (*La muerte al amanecer*) (1924)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Guión:** Matsu Ito. **Fotografía:** Seiichi Uchida. **Intérpretes:** Ryotaro Mizushima, Yoshizuke Koizumi, Haruko Sawamura, Utako Suzuki, Shigeru Kido.

Gendai no Joo (*La reina de los tiempos modernos*) (1924)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento y Guión:** Minoru Murata. **Fotografía:** Seiichi Uchida. **Intérpretes:** Yoneko Sakai (*Kimie Kawajima*), Mitsuaki Minami (*Ishikawa*), Yutaka Mimasu, Kyoko Chigusa.

Josei wa Tsuyoshi (*Las mujeres son fuertes*) (1924)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Basado en un hecho real del que se hizo una representación *"shinpa"*. **Guión:**

Departamento de guionistas de la Nikkatsu. **Fotografía:** Seiichi Uchida. **Intérpretes:** Denmei Suzuki (*Omatsu*), Kyoto Mizuki, Junichi Kitamura, Genichi Fujii.

Jinkyô (*El mundo de aquí abajo*) (1924)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Basado en la obra teatral de Ángel Guimerà *"Terra Baixa"*. **Guión:** Soichiro Tanaka. **Adaptación:** Kaoru Osanai. **Fotografía:** Seiichi Uchidi. **Intérpretes:** Demei Suzuki (*Rozuko*), Eiji Takaji (*Nomura*), Kumeko Urabe (*Omatsu*), Kyoto Mizuki, Junichi Kitamura, Genichi Fujii.

Shichimenchô no Yukue (*En busca de una pavita*) (1924)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Basado en una narración policíaca americana. **Guión:** Shuichi Hatamoto. **Fotografía:** Seiichi Uchida. **Intérpretes:** Yutaka Mimasu (*detective*), Hiroshi Inagaki, Yoshisuke Koizumi, Junichi Kitamura, Yoshiko Tokugawa, Eiji Takagi.

Samidare Zôshi (*Lluvia de mayo y papel de seda*) (1924)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Basado en una representación *"shinpa"* escrita por el propio Koju Yokoyama. **Guión y Adaptación:** Koju Yokoyama. **Fotografía:** Seiichi Uchida. **Intérpretes:** Utako Suzuki (*Kashiku*), Teruko Katsura (*Tsuru*), Hiroshi Inagaki, Yutaka Mimasu, Harue Ichikawa, Morio Mikoshiba, Kunijiro Fujiwara. **Nota:** Primer *"jidai-eiga"* (película de ambientación histórica) realizada por Kenji Mizoguchi.

Kanraku no Onna (*La mujer alegre*) (1924)

Dirección y argumento: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Hitoshi Ushida. **Intérpretes:** Kaichi Yamamoto (*el padre*), Yutaka Mimasu (*el hijo*), Yoreko Sakai (*la camarera*), Masao Hayashi.

Kyokubadan no Joo (*La reina del circo*) (1924)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Tatsuro Takashima. **Guión:** Shuichi Hatamoto. **Fotografía:** Hitoshi Ushida. **Intérpretes:** Denmei Suzuki (*"Àguila mejicana"*), Kumeko Urabe (*"Paloma española"*), Eiji Takagi (*promotor del circo*).

Musen Fusen (*No hay guerra sin dinero*) (1925)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Basado en una tira cómica de Ippei Okamoto. **Guión:** Shuichi Hatamoto. **Fotografía:** Seiichi Uchida. **Intérpretes:** Kaichi Yamamoto (*Meng Pa-lang*), Kumeko Urabe (*Niang Yen-niang*), Kyoko Mizuki, Eiji Takagi.

Gakusô o Idete (*Tras los años escolares*) (1925)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Masanobu Nomura. **Fotografía:** Tatsuyuki Kamehara. **Intérpretes:** Mitsuaki Minami, Aiko Takashima (*Teruko*), Iyokichi Kondo (*Susakino*), Yutaka Mimasu, Yoshisuke Koizumi, Kiyoshi Mori.

Daichi wa Hohoemu (*La sonrisa de nuestra tierra*) (1925)

Dirección: Primera Parte: Kenji Mizoguchi; segunda parte: Osamu Wakayama; tercera parte: Kensaku Suzuki. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Basado en un narración de Mamosuke Yoshida publicada y premiada por el diario "Asahi Shinbun". **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Primera parte: Tatsuyuki Yokada; segunda parte: Seiichi Uchida; tercera parte: Saburo Isayama y Seigo Kiga. **Intérpretes:** Eiji Nakano (*Keiichi Murata*), Eiji Takagi (*profesor Murata*), Yôko Umemura, Yutaka Mimasu, Yoshiko Okada, Yasunaga Higashibojo, Iyokichi Kondo.

Shirayuri wa Nageku (*El llanto del crisantemo blanco*) (1925)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Basada en una narración de John Galsworthy. **Guión:** Ryunosuke Shimuzu. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Yoshiko Okada (*Oyoshi*), Iyokichi Kondo (*Keikichi*), Eiji Takagi (*Senta*), Morio Mikoshiba, Kaichi Yamamoto.

Akai Yûhi ni Terasarete (*Bajo los rayos rojos del sol poniente*) (1925)

Dirección: Kenji Mizoguchi (primera parte); Genjiro Saegusa (segunda parte). **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Takeshi Nagasaki. **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota, **Intérpretes:** Eiji Nakano (*espía*), Kunio Watanabe (*espía*), Mitsuaki Minami (*espía*), Shinkichi Ito (*espía*), Yôko Umemura (*camarera*), Komako Sunada, Shinichiro Komura, Iyokuchi Kondo.

Gaijô no Suketchi (*Escenas de la calle*) (1925)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Guión:** Departamento Shingekibu (Nuevo Teatro) de la productora Nikkatsu. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Yasunaga Higashibojo, Yoshiko Ojada, Kiroki Hoshino.

Ningen (*El ser humano*) (1925)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun/Shingekibu (Kyoto). **Argumento:** Basado en una novela de Zentaro Suzuki. **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Eiji Nakano (*Jiro*), Yoshiko Okada, Kumeko Urabe, Eiji Takagi, Yutaka Mimasu, Yusunaga Higashibojo, Harue Ichikawa, Komako Sumada, Yoneko Sakai.

Furusato no Uta (*La canción de la tierra natal*) (1925)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun (Kyoto). **Argumento:** Choji Matsui. **Guión:** Ryunosuke Shimizu. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Shigeru Kito (*Naotaro Takeda*), Masujiro Takagi (*padre de Naotaro*), Sueko Ito (*madre de Naotaro*), Mineko Tsuji (*Okinu, hermana menor de Naotaro*), Kentaro Kawamata (*Junichi Okamoto*), Shiro Kato (*Junsaku, padre de Junichi*), Shizue Matsumoto (*madre de Junichi*), Michiko Tachbana (*Taro Maesaka*), Hiromichi Kawata (*director de la escuela primaria*), Ichiro Shibayama (*inspector escolar*), Yutaka Mimasu (*alumno americano*). **Nota:** El guión fue premiado por el Ministerio de Educación, antes de la realización de la película, por promover la producción de arroz.

Nogi Taishô to Kuma-san (*El general Nogi y el señor Kuma*) (1925)

Dirección y argumento: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu, estudios Daishogun/Shingekibu. **Guión:** Shuichi

Hatamoto. **Fotografía:** Seigo Kiga. **Dirección artística:** Yoshiaki Kamehara. **Intérpretes:** Kaichi Yamamoto (*general Nogi*), Yoshisuke Koizumi (*Kumasan*), Kinnosuke Isogawa (*Kintaro*), Kumeko Urabe, Kunio Watanabe, Harue Ichikawa, Yoshiko Tocugawa.

Dôka O (*El rey de la perra chica*) (1926)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Kyoto). **Argumento:** Basado en una novela policíaca de Herman Landon. **Fotografía:** Saburo Isayama. **Intérpretes:** Enji Sato (*Kitamura*), Kayoko Saijo (*Teruko Okabe*), Yoshito Otani, Shiro Kato, Makito Tsukiyama, Matsuko Senoo, Seiichi Tsumori, Katsumi Miyake.

Kaminingyô Haru no Sasayaki (*Murmullo primaveral de una muñeca de papel*) (1926)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Kyoto). **Argumento y Guión:** Eizo Tanaka. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Dirección artística:** Yoshiaki Kamehara. **Intérpretes:** Yôko Umemura (*Otare*), Tokihiko Okada (*Sumio*), Kôji Shima (*Ginnosuke*), Shizuko Miyabe (*Aiko*), Kaichi Yamamoto (*Hanbee*), Hanrue Ichikawa, Gensaburô Sasatami, Matsuko Senoo.

Shin Onoga Tsumi (*Mi culpa, nueva versión*) (1926)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Kyoto). **Argumento:** Basado en el drama Shimpa *"Onoga Tsumi"* de Yoko Kikuchi. **Guión:** Shûichi Hatamoto. **Fotografía:** Matao Matsazawa. **Intérpretes:** Kamako Sunada (*la hija*), Eiji Takagi (*estudiante de medicina*), Mitsuaki Minami, Harue Ichikawa, Shizuko Miyabe, Matsube Onoue, Shizuo Matsumoto, Siichi Tsumori.

Kyôren no Onna Shishô (*El amor apasionado de una profesora de canto*) (1926)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Kyoto). **Argumento:** Basado en la narración de Encho Sanyutei *"Shinkei Kasane ga Fuchi"*. **Guión:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Dirección artística:** Yoshiaki Kamehara. **Intérpretes:** Yoneko Sakai (*Enshiga*), Eiji Nakano (*Shinkichi*), Yoshiko Okada (*Ohisa*).

Kaikoku Danji (*Los hijos del mar*) (1926)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Kyoto). **Argumento:** Kajiro Yamamoto. **Guión:** Aikira Takeda, Masashi Kobayashi. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Tsunemi Hirose (*Okimoto*), Komako Sunada (*Yasuko*), Ichiro Shibayama (*empleado*), Toichirô Negichi, Eiji Negishi, Eiji Takagi, Morio Mikoshiba, Namiko Tsuiji.

Kane (*Del dinero*) (1926)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Daishogun, Shingekibu) (Kyoto). **Argumento:** Kenji Mizoguchi, basado en parte en *"El difunto Matías Pascal"*, película de Marcel L'Herbier, basada a su vez en la novela *"Il Fu Mattia Pascal"* de Luigi Pirandello. **Guión:** Akira Takeda, Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Yoshisuke Koizumi (*Kin*), Yoshiko Tokugawa (*Omitsu*), Midori Komatsu (*Omaki*), Kanichi Tani (*el encargado*), Matsuko Senoo.

Kôon (*Gratitud al emperador*) (1927)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Daishogun, Shingekibu, Gendaigekibu) (Kyoto). **Argumento y guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Harue Ichikawa (*la madre*), Mitsuaki Minami (*Yusaku*), Eiji Takagi (*Rikutarô*), Hisako Takibana (*Kikuko*), Raichi Yamamoto.

Jihi Shinchô (*Como el cambiante corazón de un pájaro*) (1927)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Daishogun, Shingekibu) (Kyoto). **Argumento:** Basado en la novela homónima de Kan Kikuchi. **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Matsuo Hara (*Shizuko*), Eiji Nakano (*Kawai*), Tokihiko Okada (*Shinoara*), Shizue Natsukawa, Kaichi Yamamoto.

Hito no Isshô (*La vida de un hombre*) (1928)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Daishogun, Shingekibu, Gendaigekibu) (Kyoto). **Argumento:** Basado en el cómic de Ippei Okamoto, publicado en una revista. **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokata. **Intérpretes:** Yoshisuke Koizumi (*Mikito Tadano*), Toichirô Negishi (*Hitonari Tadano*), Isamu Kosogi (*trabajador pobre*), Shizue Natsukawa (*Yoshiko*), Hisako Takibana (*Soeko*), Harue Ichikawa, Raiko Tsushima.

Musume Kawaiya (*Querida hija*) (1928)

Dirección y argumento: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu (Daishogun, Gendaigekibu) (Kyoto). **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Yoshisuke Koizumi (*el padre*), Natsue Kitahara (*la hija*), Masaku Sugiyama.

Nihonbashi (*El puente de Nihon*) (1929)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu Uzumasa (Gendaigekibu) (Kyoto). **Argumento:** Basado en la novela homónima de Kyôka Izumi. **Adaptación:** Keiichi Kondô. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Tokihiko Okada (*Shinzô Katsuragi*), Yôko Umemura (*Otaka*), Eiji Takagi (*Dengo*), Yoneko Sakai (*Kiyoba*), Shizue Natsukawa, Reiji Ichiki.

Asahi wa Kagayaku (*Brilla el sol al elevarse*) (1929)

Dirección: Kenji Mizoguchi, Seiichi Ina. **Producción:** Nikkatsu Uzumasa (Gendaigekibu) (Kyoto). **Argumento:** Basado en una idea de un grupo de periodistas del "Asahi Shinbun" de Osaka. **Guión:** Chieo Kimura. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota, Terao Tsushima. **Intérpretes:** Eiji Nakano (*Hayafusa*), Kôju Murata (*Kusaka*), Ranko Sawa (*Asako Akizuki*), Takako Irie, Heiratô Doi, Sumasu Minobe. **Nota:** Film realizado para conmemorar el décimo aniversario de la fundación del periódico "Asahi Shinbun".

Tôkyô Kôshinkayoku (*La vida de Tokio*) (1929)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu Uzumasa (Gendai Eiga) (Kyoto). **Argumento:** Basado en una novela por entregas de Kan Kikuchi, publicada en la revista "King". **Guión:** Chieo Kimura, Shuichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Shizue Natsukawa (*Orie*), Takako Irie (*Yuriko Fijimoto*), Isamu Kosugi (*Yukichi Sakuma*), Kôji Shima (*Yoshiki Fujimoto*), Eiji Takagi (*Fujimoto, padre de Yoshiki*), Hisako Takibana (*Sumie, la criada*), Taeko Sakuma (*Natsuko Fujimoto*), Bontarô Satomi (*Toshio Matsumani*), Shunji Konda (*Yamano, el pianista*), Reiji Kazuki (*Nobuo Matsumani*), Shôzo Nanbu (*Ken Shimazu*), Gunnosuke Kanahira (*Saburô Kudo*), Takatsugi Itô (*Yasuda*).

Tokai Kôkyôgaku (*Sinfonía de la gran ciudad*) (1929)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu Uzumasa (Gendaigekibu) (Kyoto). **Argumento:** Basado en relatos de Teppei Kataoka, Rokurô Asahara, Fusao Hayashi y Saburô Okada. **Guión:** Suichi Hatamoto, Masashi Kobayashi. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Dirección artística:** Torazô Enomoto. **Intérpretes:** Isami Kosugi (*Genzo*), Reiji Ichiki (*Harukichi*), Shizue Natsukawa (*osome*), Takako Irie (*Reiko*), Eiji Takagi, Kaichi Yamamoto, Hisako Takihana.

Furusato (*La tierra natal*) (1930)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu Uzumasa (Kyoto). **Argumento:** Iwao Mori. **Guión:** Satoshi Kisaragi, Shuichi Hatamoto, Masashi Kobayashi. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota, Yoshio Mineo. **Música:** Toyoaki Tanaka. Interpretación al piano: Tomaki Maeda, Constantine Shapiro. **Sonido:** Toshio Naruo, Yoshikatsu Usashima. **Intérpretes:** Yoshie Fujiwara (*Fujimura*), Shizue Natsukawa (*Ayako*), Fujiko Hamaguchi (*Natsue Omura*), Kunio Tamura (*Sankichi*), Heitarô Doi (*Hattori*), Isamu Kosugi, Takako Irie, Taeko Sakuma, Kôju Murata. **Duración aproximada:** 107 min. **Nota:** Primera película sonora de Mizoguchi, que seguiría realizando películas mudas durante algunos años.

Tôjin O-Kichi (*Okichi, la extranjera*) (1930)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu Uzumasa (Kyoto). **Argumento:** Basado en la novela por entregas *"Toki no Haisha"* de Gisaburô Juichiya, publicada en el diario "Asahi Shinbun". **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Yôko Umemura (*Okichi*), Kaichi Yamamoto (*cónsul Townsend Harris*), Kôji Shima (*Tsurumatsu*), Hisako Takibana, Reiji Ichiki, Ichirô Sugai, Kumeko Urabe, Unperi Yokoyama.

Shikamo Karera wa Yuku (*Y sin embargo, avanzan*) (1931)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu Uzumasa (Kyoto). **Argumento:** Basado en una novela de Chiaki Shimomura. **Guión:** Suichi Hatamoto. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Yôko Umemura (*Atsuko*), Kumeko Urabe (*madre*), Ichirô Sugai (*Nanjô*), Reiji Ichiki (*Kigawa*), Masuka Sugiyama, Tomoemon Bandô, Unpei Yokoyama, Ginko Mine. **Duración aproximada:** 144 min. **Nota:** Película muda.

Toki no Ujigami (*El dios guardián del presente*) (1932)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu Uzumasa / PCL (Photochemical Laboratories) (Kyoto). **Argumento:** Basado en una comedia de Kan Kikuchi. **Guión:** Shûichi Hatamoto, Masashi Kobayashi. **Fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Kôji Shima (*Eisaka Sagara*), Shizue Natsukawa (*Nuiko*), Etsuji Oki (*señor Sugimoto*), Aiko Sagara (*Yoshiko Sugimoto*). **Nota:** Film sonorizado, tras las tomas, por PCL.

Manmô Kenkoku no Reimei (*El amanecer de la fundación de Manchuria*) (1932)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shinkô / Irie / Nakano. **Productor:** Takako Irie. **Argumento:** Otokichi Mikami, Misugo Naoki, basándose en los acontecimientos contemporáneos en Manchuria. **Guión:** recopilación de la sección de guiones de los estudios Shinkô. **Fotografía:** Junichirô Aojima, Yoshio Nakayama. **Música:** Kosaku Yamada. Tema musical: Shiroaki Kitahara. **Intérpretes:** Takako Irie (*Ts'ai Feng-i*), Eijini Nakano (*Itô*), Taisuke Matsumoto, Ichirô Sugai, Shotarô Seera, Nobue Kosaka, Tamako Katsura. **Nota:** Película sonora.

Taki no Shiraito (*El hilo blanco de la catarata*) (1933)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shinkô Kinema Uzumasa (Kyoto/Irie, Tokio). **Productores:** Takako Irie, Yoshizô Mogi, Takejirô Tsunoda. **Argumento:** Basado en una representación *"shinpa"* según la novela *"Giketsu, Kyoketsu"* de Kyôka Izumi. **Guión:** Yasunaga Higashibojo, Shinji Masuda, Kennosuke Tateoka. **Fotografía:** Shigeru (Minoru) Miki. **Iluminación:** Tokusaburo Maruya. **Dirección artística:** Shichiro Nishi. **Vestuario:** Mitsunaga Tobojo, de la sección de vestuario de la Shôchiku. **Intérpretes:** Takako Irie (*Taki no Shiraito "Tomo Mizushima"*), Tokihito Okada (*Kinya Murakoshi*), Suzuko Taki (*Yasuko*), Ichirô Sugai (*Gozô Iwabuchi*), Kôju Murata (*Nankin*), Bontarô Miake (*Shinzô*), Kumeko Urabe (*Ogin*), Kôji Oizumi (*Kenji*), Yutaka Ohara (*Tanjirô*), Nobuo Kosaka (*detective Takamara*), Hironobu Murata (*armador de Nankino*), Etzumo Oki (*el viejo juez*), Riuji Kawase (*guarda nocturno*). **Duración aproximada:** 110 min. **Nota:** Película muda.

Gion Matsuri (*La fiesta de Gion*) (1933)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shinkô Kinema Uzumasa (Kyoto, Tokio). **Argumento:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Minoru Miki. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Intérpretes:** Shizuko Mori (*Otami*), Tokihiko Okada (*Ikusaburô*), Ichirô Sugai (*Jimbee*), Sumiko Suzuki, Kumeko Urabe, Naoyo Yamagata, Etsuji Oki, Nobuo Kosaka. **Nota:** Película muda que hace referencia a la fiesta anual del barrio de Gion en Kyoto.

Jinpûren (*El grupo Jinpu*) (1934)

Dirección y guión: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shinkô Kinema (Kyoto). **Productor:** Takako Irie. **Argumento:** Gisaburô Juichiya. **Fotografía:** Minoru Miki. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Intérpretes:** Takako Irie (*Okachi*), Ryunosuke Tsukigata (*Samejima*), Isamu Kosugi (*Taneda*), Eiji Nakano, Chiyoto Awaji, Etsuji Oki, Bontarô Miake, Ichirô Sungai. **Nota:** Película muda sobre el grupo político Jinpu de oposición al gobierno.

Aizô Tôge (*El desfiladero del amor y del odio*) (1934)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Nikkatsu Tamagawa (Tokio). **Argumento:** Matsutarô Kawaguchi. **Guión:** Tatsunosuke Takashima, Matsutarô Kawaguchi. **fotografía:** Tatsuyuki Yokota. **Intérpretes:** Isuzu Yamada (*Outa*), Daijirô Natsukawa (*Morita*), Denmei Suzuki, Kaichi Yamamoto, Komako Hara, Kobunji Ichikawa, Unpei Yokoyama, Kyoji Sugi.

Orizuru O-Sen (*Osen, la de las cigüeñas*) (1935)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiichi Sagano (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en la novela *"Haishoku Kamonanban"* de Kyôka Izumi. **Guión:** Tatsunosuke Takashima. **Fotografía:** Minoru Miki. **Iluminación:** Masuichi Nakanishi. **Música:** Akitada Matsui. **Dirección artística:** Yoshiji Oguri. **Sonido:** Tsuneo Sayato, Yunuchi Murota, Eiichi Mikura. **Efectos especiales:** Hichiro Nishi. **Intérpretes:** Isuzu Yamada (*Osen*), Daijirô Natsukawa (*Sokichi Hata*), Mitsusaburô Ramon (*Ukiki*), Shin Shibata (*Kumazawa*), Genichi Fujii (*Matsuda*), Mitsuru Tojo (*Amadani*), Junichi Kitamura (*Sakazuki no Keishirô*), Shizuko Takizawa (*Osodo*), Sue Itô (*abuela de Sokichi*), Tadashi Torii (*Amatani*), Ichirô Yoshizawa (*el sacerdote Fuboku*), Eiji Nakano (*profesor de Sokichi*), Akitada Matsui (*voz del comentario*). **Duración aproximada:** 78 min.

Maria no O-Yuki (*Oyuki, la virgen*) (1935)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiichi Sagano (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basa-

do en el cuento *"Boule de suif"* (*Bola de sebo*) de Guy de Maupassant. **Guión:** Tatsunosuke Takashima. **Adaptación:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Shigeto Miki. **Iluminación:** Tatsurô Horikoshi. **Música:** Koichi Takagi interpretada por el Chuotoki Ongaki Kyokai, dirigido por Ryuho Sakai y Yusaku Kanema. **Montaje:** Junkichi Ishigi. **Dirección artística:** Hichirô Nishi, Gonshirô Saitô, Utaka Nishiyama. **Vestuario:** Shojirô Kosaza. **Sonido:** Junichi Murota. **Efectos especiales:** Nishizu. **Intérpretes:** Isuzu Yamada (*Oyuki*), Komako Hara (*Okin*), Daijirô Natsukawa (*Shingo Asakura*), Eiji Nakano (*Kensuke Sadowara*), Shin Shibata (*Keishirô Yokoi*), Yôko Umemura (*Michiko Yokoi*), Keiji Oizumi (*Yoemin Karachi, mercader de arroz*), Kinue Utagawa (*Ochie Kurachi, hija del mercader*), Toichirô Negishi (*Sobee Gonda*), Shizuko Takizawa (*Osei Gonda, su mujer*), Yoshisuke Koizumi (*Gisuke*), Tadashi Torii (*el coronel*). **Duración aproximada:** 78 min. **Nota:** Film sonoro con diálogos.

Gubijinsô (*Las amapolas*) (1935)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiichi Sagano (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en la novela homónima de Soseki Natsume. **Guión:** Haruo Takayanagi. **Adaptación:** Daisuke Itô. **Fotografía:** Minoru Miki. **Iluminación:** Yoshinosuke Kitanishi, Tatsurô Horikoshi. **Música:** Ryuho Sakai, Koichi Tagagi. **Montaje:** Tatsuko Sakane. **Dirección artística:** Hichirô Nishi, Gorô Hisamitsu, Gonshirô Saitô. **Vestuario:** Daizaburô Nakamura, Sojirô Kosaza. **Sonido:** Yasumi Mizoguchi, Tatsuki Murita. **Efectos especiales:** Ryunosuke Takeuchi. **Intérpretes:** Daijirô Natsukawa (*Hajime Munechika, prometido de Fujio*), Ichirô Tsukida (*Seizo Ono*), Kazuyoshi Takeda (*Kingo Kono, hermano de Fujio*), Chiyoko Okura (*Sayoko*), Ayako Nijo (*Itoko, hermana de Hajime*), Matsugu Terajima (*padre de Munechika*), Toichirô Negishi (*Asai*), Yôko Umemura (*madre de Fujio*), Kuniko Miyake (*Fujio Kono*), Yunichi Iwata (*Tomotaka, padre de Sayoko*), Kasuke Koizumi (*propietario de terrenos*).

Naniwa Hika / Naniwa Ereji (*Elegía de Naniwa*) (1936)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiichi Eiga para los estudios Daiichi Sagano (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en el relato *"Mieko"* de Saburô Okada, publicado en el periódico "Shinchô". **Guión:** Yoshikata Yoda, Kenji Mizoguchi. **Fotografía:** Minoru Miki. **Música:** Koichi Takagi. **Sonido:** Hisashi Kase, Yasumi Mizoguchi. **Intérpretes:** Isuzu Yamada (*Ayako*), Seiichi Takegawa (*Junzô, su padre*), Chiyoko Okura (*Sachiko, su hermana menor*), Shinpachirô Asaka (*Hiroshi, su hermano mayor*), Benkei Shiganoya (*Sônosuke Asai*), Yôko Umemura (*Sumiko, su mujer*), Kensaku Hara (*Susumu Nishimura*), Shizuko Takizawa (*la portera*), Eitarô Shindô (*Yoshizô Fujino*), Kunio Tamura (*el médico*), Kiyoko Okubo (*mujer del médico*), Mitsuzô Tachibana (*Fumizaburô Matsushita*), Takashi Shimura (*inspector Gorô Minegishi*). **Duración aproximada:** 66 min. **Nota:** Naniwa es el antiguo nombre de la ciudad de Osaka. El título japonés admite los ideogramas "Ereji" o "Hika", ya que el sentido es el mismo.

Gion no Shimai / Gion no Kyôdai (*Las hermanas de Gion*) (1936)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiichi Sagano (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en la novela *"El abismo"* de Alexandr Ivanovic Kuprin. **Guión:** Yoshikata Yoda, Kenji Mizoguchi. **Fotografía:** Minoru Miki. **Sonido:** Hisashi Kase. **Intérpretes:** Isuzu Yamada (*Omocha*), Yôko Umemura (*Umakichi*), Benkei Shiganoya (*Shinbee Furusawa*), Eitarô Shindô (*Kudô*), Taizô Fukami (*Kimura*), Fumio Okura (*propietario de la tienda*), Nimiko Kawajima, Reiko Aoi (*Umeryu, la "geisha"*), Kazuko Hisano (*Oemi Furosawa, mujer de Shinbee*), Sakurako Iwama (*Omasa Kudô, mujer de Kudô*). **Duración aproximada:** 69 min., según otras fuentes: 66 min. **Nota:** "Kyôdai" es otra posible lectura del ideograma "Shimai".

Aienkyô (*El valle del amor y la tristeza*) (1937)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shinkô Kinema Oizumi (Tokio). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en la novela *"Resurrección"* de Tolstoi. **Guión:** Yoshikata Yoda, Kenji Mizoguchi. **Adaptación:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Minoru Miki. **Iluminación:** Masao Uchida, Sadao Abe. **Música:** Mizuo Ukagami. Temas de jazz: Club "Romance" de Tokio. **Montaje:** Tazuko Sakane, Mitsuo Kondô. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Coreografía:** Joe Ohara. **Sonido:** Akira Andô, Kentarô Nada. **Efectos sonoros:** Shohachirô Kineya. **Intérpretes:** Fumiko Yamaji (*Ofumi*), Seizaburô Kawazu (*Yoshitarô*), Masao Shimizu (*Kenkishi*), Haruo Tanaka (*Hirose*), Kumeko Urabe (*madre adoptiva*), Uchirô Sugai (*un cliente*), Yutaka Mimasu (*padre de Kenkishi*), Kaoru Nobe (*mujer de Hirose*), Kikyoe Aki (*madre de Kenkishi*), Seiichi Katô (*tío de Ofumi*), Sonosuke Otomo (*detective*), Keiji Oizumi (*marido de la madre adoptiva*), Shichi Okawa (*delincuente*), Joe Ohara (*Samatsu Ryotokei*). **Duración aproximada:** 88 min.

Roei no Uta (*La canción del campamento*) (1938)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shinkô Kinema Oizumi (Tokio). **Argumento:** Basado en una canción de guerra. **Guión:** Shûichi Hatamoto. **Fotografía:** Junichirô Aojima. **Música:** Senji Itô. **Intérpretes:** Seizaburô Kawazu (*Hideo*), Fumuko Yamaji (*Nobuko*), Ichirô Sugai (*padre de Hideo*), Akira Matsudaira, Masao Shimizu, Haruo Tanaka, Yaeko Utagawa, Koichi Toribashi.

Aa Kokyô / Aa Furusato (*La patria*) (1938)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shinkô Kinema Oizumi (Tokio). **Argumento:** Hideo Kode. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Junichirô Aojima. **Intérpretes:** Fumiko Yamaji (*Omiyo*), Masao Shimizu (*Kazuo Sakamoto*), Seiichi Katô (*padre de Omiyo*), Seizaburô Kawazu (*Shinkichi Takino*), Isamu Yamaguchi (*Hanada*), Mari Mihato (*hija de Hanada*), Kumeko Urabe, Koichi Toribashi.

Zangiku Monogatari (*Historia de los crisantemos tardíos*) (1939)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku Shimokamo (Kyoto). **Productor:** Nobutarô Shirai. **Argumento:** Basado en la novela *"Sunday Mainichi"* de Shôfû Muramatsu y en la adaptación teatral de Sanichi Iwaya. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Adaptación:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Shigeto Miki. **Iluminación:** Matsujirô Nakajima. **Música:** Senji Itô, Shirô Fukai. **Montaje:** Koshi Kawahigashi. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Vestuario:** Seizô Yamaguchi, Yoshizaburô Okumura. **Coreografía:** Kikuzô Otowa. **Sonido:** Ryuichi Shikita, Fumizô Sugimoto. **Efectos especiales:** Taichi Shimizu, Shun Rakugo. **Investigación histórica:** Seikichi Terakado. **Intérpretes:** Shôtarô Hanayagi (*Kikunosuke Onoe*), Akiko Mori (*Otoku*), Gonjurô Kawarazaki (*Kikugorô Onoe*), Kôkichi Takada (*Fukusuke Nakamura*), Ryôtarô Kawanami (*Eiju Daifu*), Nobuko Fushimi (*Onaka, una "geisha"*), Benkei Shiganoya (*Genshun Anma, masajista Motosuke*), Yôko Umemura (*Osato, mujer de Kikugorô*), Tamitarô Onoe (*Tamizô Onoue*), Kisho Hanayagi (*Tamizaburô Onoe*), Yoshiaki Hayanagi (*Tamijirô Onoe*), Yoneko Modami (*Otsuru, hija de Genshun*), Kikuko Hanoaka (*Eiryu, una "geisha"*), Norisaburô Arashi (*Nakamura*), Kinnosuke Takamatsu (*Matsusuke Onoe*). **Duración aproximada:** 142 min., según otras fuentes: 115 min.

Naniwa Onna (*La mujer de Naniwa*) (1940)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku Shimokamo (Kyoto). **Argumento:** inspirado en la vida y el arte de Danpei Toyozawa. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Shigeto Miki. **Música:** Senji Itô. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Intérpretes:** Kôtarô Bandô (*Danpei Toyozawa*), Kinuyo Tanaka (*Ochika*), Shinpachirô Asaka (*Koshiji Daifu*), Ryôtarô Kawanami (*Osumi Daifu*), Yôko Umemura (*Otaka*), Kôkichi Takada (*Fumikichi*), Yoshiko Nakamura (*Okuni*), Soroku Kazama (*Sayuri Daifu*).

Geidô Ichidai Otoko (*La vida de un actor*) (1941)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku Shimokamo (Kyoto). **Argumento:** inspirado en la vida de Ganjirô Nakamura. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Adaptación:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Kôhei Sugiyama. **Música:** Senji Itô. **Intérpretes:** Senjaku Nakamura (*Tamatarô-Ganjirô Nakamura*), Yoshiko Nakamura (*Onami*), Minosuke Bandô (*Kakuzô Nakamura-Ganjaku*), Yôko Umemura (*Otae*), Kichisaburô Arashi (*Enjaku Sanekawa*), Kokichi Takada, Komako Hara, Narutoshi Hayashi, Seizaburô Kawazu. **Nota:** Senjaku Nakamura era el hijo del personaje interpretado.

Genroku Chûshingura I - II (*La venganza de los cuarenta y siete samurais*) (1941-42)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Kôa Eiga (Kyoto) / Shôchiku (Kyoto). **Productor:** Nobutarô Shirai. **Argumento:** drama de Seika Mayama, basado en los acontecimientos de 1703. **Guión:** Kenichirô Hara, Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Kôhei Sugiyama. **Iluminación:** Suejierô Nakajima, Masao Miwa, Munesuke Nakajima. **Música:** Shirô Fukai. Interpretada por Kokyokugaku-dan Shin, dirigida por Kazuo Yamada. **Montaje:** Takata Ruji. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani, Kaneto Shindô. **Vestuario:** Ryuzâ Kawada, Kisaburô Okamura. **Sonido:** Hidekata Sasaki, Fumizô Sugimoto, Koichi Tashirô. **Asesor lingüístico:** Taizô Ehara. **Asesores históricos:** Kasune Kainoso, Tsutomo Ema, Sadajirô Utumi. **Intérpretes:** Chôjurô Kawarazaki (*Kuranosuke Oishi*), Yoshizaburô Arashi (*Takuminokami Asano*), Kanemon Nakamura (*Sukeemon Tomimori*), Utaemon Ichikawa (*Tsunatoyo Tokugawa*), Mitsuko Miura (*Yosenin*), Seizaburô Kawazu (*Etchumori Hosokawa*), Tsuruzô Nakamura (*Denuemom Horiuchi*), Kunitarô Kawarazaki (*Jurozaemon Isogai*), Mieko Takamine (*Omino*), Isamu Kosagi (*Denpachirô*), Shizue Yamagishi (*Oriku Oishi, mujer de Kuranosuke*), Sensho Ichikawa (*Matsunojo Oishi, hija de Kuranosuke*), Umenosuke Nakamura (*Yoshichivo Oishi, hijo de Kuranosuke*), Yasuko Mitsui (*Okura Oishi, hija de Kuranosuke*), Yôko Umemura (*Tsubone, la señora Toda*), Fumiko Yamaji (*Akiyo, criada de la familia Asano*). **Duración aproximada:** primera parte: 111 min., segunda parte: 106 min.; otras fuentes: 100 min y 112 min. respectivamente; y 111 min. y 108 min. respectivamente.

Danjûrô Sandai (*Los tres Danjuro*) (1944)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku (Kyoto). **Argumento:** Naozô Kagayama. **Guión:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Shigeto Miki. **Música:** Akatsuki Iroki. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Okano*), Gonjuro Kawarazaki (*Ebizô*), Toshiko Izuka (*Otame*), Kôtarô Bandô.

Miyamoto Musashi (*La leyenda de Musashi*) (1944)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku (Kyoto). **Argumento:** Kan Kikuchi. **Guión:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Shigeto Miki. **Asesor artes marciales:** Hiromase Kono. **Intérpretes:** Chôjûrô Kawarazaki (*Musashi Miyamoto*), Kinuyo Tanaka (*Shinobu Nonomiya*), Kanemon Nakamura (*Kojirô Sasaki*), Yoshigurô Kijima (*Genichirô Nonomiya*). **Duración aproximada:** 53 min.

Meitô Bijomaru (*La espada Bijomaru*) (1945)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku (Kyoto). **Argumento:** Basado en un relato de Masamune Totsuya, célebre artesano de Edo. **Guión:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Shigeto Miki, Haruo Takeno. **Investigación artística:** Kasune Kainosho. **Intérpretes:** Isuzu Yamada (*Sasae Onoda*), Ichijirô Oya (*Saemon Onoda*), Eijirô Yanagi (*Kiyohide Yamatonokami*), Kan Ishii (*Kiyotsugu*). **Duración aproximada:** 66 min.

Hisshôka (*Canto de victoria*) (1945)

Dirección: Kenji Mizoguchi, Masahirô Makino, Hiroshi Shimizu, Tomotaka Tasaka. **Producción:** Shôchiku (Kyoto) (Tokio y Ofuna). **Argumento:** Basado en una novela de Kei Moriyama. **Guión:** Matsuo Kishi, Hiroshi Shimizu. **Adaptación:** Tomotaka Tasaka. **Fotografía:** Shigeto Miki, Haruo Takeno, Koichi Yukiyama, Saitô Tsuyoshi. **Intérpretes:** actores de la Shôchiku. **Nota:** Película de encargo del Ministerio de Información. El título significa literalmente: *"Canto que profetiza una victoria a toda costa"*.

Josei no Shôri (*La victoria de las mujeres*) (1946)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku Ofuna (Tokio). **Productor:** Sennosuke Tsukimori. **Guión:** Kôgo Noda, Kaneto Shindô. **Fotografía:** Toshio Ogata. **Iluminación:** Masao Katô. **Música:** Kyoka Asai. **Montaje:** Yoshiko Sugihara. **Dirección artística:** Isamu Motogi. **Vestuario:** Rokusaburô Saitô. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Hiroko Hosokawa*), Michiko Kuwano (*Michiko, la hermana mayor*), Mitsuko Miura (*Moto Asakura*), Shin Tokudaiji (*Yamaoka*), Akiro Kazami (*Ishida Tokie, compañero de Hiroko*), Katsuhira Matsumoto (*Shuichirô Kono*), Toyoko Takahashi (*madre de Hiroko*), Shinyo Nara (*juez*), Eiko Uchimura (*Yukiko, hermana pequeña de Kono*), Kinuko Wakamizu (*Tomi, madre de Kono*), Yoko Benizawa (*Hisa, madre de Moto*), Toshinosuke Nagao (*el sustituto procurador Mizushima*). **Duración aproximada:** 84 min.; según otras fuentes: 80 min.

Utamaro o Meguru Gonin no Onna (*Cinco mujeres alrededor de Utamaro*) (1946)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku (Kyoto). **Argumento:** Kanji Kunieda. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Shigeto Miki. **Música:** Hisato Osawa, Tamezô Mochizuchi. **Montaje:** Shintarô Miyamoto. **Dirección artística:** Isamu Motoki. **Sonido:** Hisashi Kase. **Investigación histórica:** Kusune Kainosho. **Intérpretes:** Minosuke Bandô (*Utamaro*), Kinuyo Tanaka (*Okita*), Kôtarô Bandô (*Seinosuke*), Toshiko Iizuka (*Takasode*), Hiroko Kawasaki (*Oran*), Eiko Ohara (*Yukie Kano*), Shôtarô Nakamura (*Shozaburô*), Kyoko Kusojima (*Oman*), Kiniko Shiratao (*Oshin*), Kinnosuke Hayama (*Kyoden Santô*), Masao Hori (*Ikku Jippensha*), Minpei Tomimoto (*Takemarô Kitagawa*), Tomitarô Onoe (*Suomori Matsudaira*), Tsukie Matsuura (*Ohan*), Komei Minami (*Hogan Kano*). **Duración aproximada:** 74 min.; según otras fuentes: 93 ó 95 min.

Joyû Sumako no Koi (*El amor de la actriz Sumako*) (1947)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku (Kyoto). **Productor:** Hisao Itoya. **Argumento:** Obra *"Karumen Yukino"* de Hideo Nagata, basado en hechos reales. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Shigeto Miki. **Iluminación:** Tsuruzô Nishikawa. **Música:** Hisato Osawa. **Montaje:** Shintaro Miyamoto. **Dirección artística:** Isamu Motoki. **Ves-**

tuario: Kotarô Katô. **Sonido:** Kaname Hashimoto. **Asesores teatrales:** Eitarô Ozawa, Koreya Senda. **Asesor histórico:** Seiichi Katô. **Asesor costumbres de la época:** Kusune Kainosho. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Sumako Matsuo*), Sô Yamamura (*Hogetsu Shimamura*), Kikue Mori (*Ichiko Shimamura*), Kyoko Asagiri (*Haruko Shimamura*), Chieko Higashiyama (*Seki Shimamura*), Eitarô Ozawa (*Kichizô Nakamura*), Teruko Kishi (*Sen Tsubouchi*), Koreya Senda (*Masanori Takeda*), Eijiro Higashino (*Shoyo Tsubouchi*), Tomo Nagai (*Hideo Osada*), Sugisaku Aoyama (*Shunsho Dohi*), Zeya Chida, Shin Tokudaiji, Hisao Kokubota, Saeko Watanabe (*Kimiko*), Hideo Saeki (*Tetteki Togi*), Misuaki Minami (*Sakusui Kanedo*), Jun Kuroi (*Eijirô Mori*). **Duración aproximada:** 96 min. **Premios:** Premio del Referendum Cinematográfico "Mainichi" 1947: Mejor Actriz para Kinuyo Tanaka, por éste y por otros dos filmes. **Otra versión:** *"Joyû"* de Teinosuke Kinugasa, 1947.

Yoru no Onnatachi (*Mujeres de la noche*) (1948)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku (Kyoto). **Productor:** Mitsushio Shimizu. **Argumento:** Basado en la novela *"Josei Matsuri"* de Eijirô Kusaka. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Kôhei Sugiyama. **Iluminación:** Kenji Tanaka. **Música:** Hisato Osawa. **Montaje:** Tazuko Sakane. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Vestuario:** Tsuma Nakamura. **Sonido:** Tarô Takahashi. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Fusako*), Sanae Takasugi (*Natsuko*), Tomie Tsunoda (*Kumiho Owada*), Mitsuo Nagata (*Kenzô Kuriyama*), Kumeko Urabe (*alcahueta*), Eisako Maki (*policía*), Tamihira Tomimoto (*Kôji Owada*), Mitsugu Fujii, Sadako Sawamura (*Tokuko Owada*), Kenzô Tanaka (*Shuichi Hirata*), Kikue Mori (*vendedor*), Hiroshi Aoyama (*Kiyoshi Kawakita*), Kazuko Okada (*portera*), Kôju Murata (*médico del hospital de Nanba*), Aizô Tamashima (*director del Instituto Senriyama*), Kanishi Katô (*primer inspector de policía*), Hideo Katô (*segundo inspector de policía*). **Duración aproximada:** 75 min. **Premios:** Premio del Referendum Cinematográfico "Mainichi" 1948: Mejor Actriz: Kinuyo Tanaka, en éste y en otro film.

Waga Koi wa Moenu (*La llama de mi amor*) (1949)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shôchiku (Kyoto). **Productores:** Hisao Itoya, Kiyoshi Shimazu. **Argumento:** Obra de Kogo Nada, basado en la autobiografía *"Warawa no Hanshongai"* de Hideko Kageyama. **Guión:** Yoshikata Yoda, Kaneto Shindô. **Fotografía:** Kôhei Sugiyama, Tomotarô Nashiki. **Iluminación:** Shigeo Terada, Minoru Yoshikawa. **Música:** Senji Itô. Canciones: *"Waga Koi wa Moenu"* de Gento Uheara y Kikutarô Takahashi interpretada por Ken Tsumura, *"Ai no Tomoshibi"* de Senji Itô y Matsumura Mataichi interpretada por Takako Sayomiya. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani, Dai Arakawa, Junichirô Osumi. **Vestuario:** Tsuma Nakamura. **Sonido:** Tarô Takahashi, Takeo Kawakita. **Investigación histórica:** Sunao Kai. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Eiko Hirayama*), Mitsuko Mito (*Chiyo*), Eitarô Ozawa (*Ryuzô Hayase*), Ichirô Sugai (*Kentarô Omoi*), Sadako Sawamura (*Omosa, la prisionera*), Kuniko Miyake (*Toshiko Kishida, la feminista*), Zeya Chida (*Taisuche Itagaki, fundador del partido "Jiyûtô"*), Eijirô Tono (*Hirobumi Itô*), Kappei Matsumoto (*Kusuo Arai, empleado del "Jiyûtô"*), Mitsuo Nagata (*Okajima, empleada del "Jiyûtô"*), Masao Shimizu (*Takeshi Sakazaki*), Hiroshi Aoyama (*Ikeda, estudiante*), Shinobu Araki (*Kaku Hirayama, padre de Eiko*), Ikuko Hirano (*madre de Eiko*), Mitsuaki Minami (*Takashige Kanda, director de la prisión*). **Duración aproximada:** 84 min.

Yuki Fujin Ezu (*El destino de la señora Yuki*) (1950)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Shintôhô (Tokio) / Takimura Productions. **Productor:** Kazuo Takimura. **Supervisión de producción:** Ryohei Arai. **Argumento:** Basado en la novela del mismo título de Seiichi Funabashi, publicada en la revista *"Shosetsu Shinchô"*. **Guión:** Yoshikata Yoda, Kazurô Funabashi. **Fotografía:** Jôji Obara. **Iluminación:** Ko Fujimura. **Música:** Fumio Hayasaka. **Montaje:** Toshio Gotô. Montaje fotográfico: Shirô Tinba. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Sonido:** Masakazu Kamiya. **Asesor artístico:** Kusune Kainosho. **Intérpretes:** Michiyo Kogure (*Yuki Shinano*), Yoshiko Kuga (*Kamato Abe, la camarera*), Ken Uehara (*Masaya Kikunaka*), Eijirô Yanagi (*Naoyuki Shinano, marido de Yuki*), Haruya Katô (*Seitarô*), Yuriko Hamada (*Ayako*), Kumeko Urabe (*Sen*), Shizue Natsukawa (*Osumi*), Sô Yamamura (*Tachioka*), Satoshi Komori, Rei Ishikawa (*empleados del restaurante "sushi" en la localidad de Utsubokan*), Ichirô Sawai (*mozo*), Shirô Mizuki (*chófer*), Haruo Tanaka. **Duración aproximada:** 88 min. (según otras fuentes: 86 min.). **Premios:** Premio del Referendum Cinematográfico 1950: Masakazu Kamiya por el sonido de éste y de otro film.

Oyû-sama (*Señorita Oyu*) (1951)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiei (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Supervisor de producción:** Matsutarô Kawaguchi. **Argumento:** Basado en la novela *"Ashikari"* de Juchirô Tanizaki. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Iluminación:** Kenichi Okamoto. **Música:** Fumio Hayasaka. Música "Nô": Shogin Hagiwara. **Montaje:** Mitsuzô Miyata. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Vestuario:** Shima Yoshizane. **Coreografía:** Mutsumei Shigeto. **Sonido:** Iwao Otani. **Efectos fotográficos especiales:** Teizô Matsumura. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Oyu Kayukawa*), Nobuko Otawa (*Oshizu Kayukawa*), Yuji Hori (*Shinnosuke*), Kiyoto Hirai (*Osumi*), Reiko Kongo (*Otsugi Kayukawa*), Eijiro Yanagi (*Eitarô*), Eitarô Shindô (*Kusaemon*), Shôzo Nanbu (*el médico*), Kanae Kobayashi (*ama de cría / la abuela*), Fumihiko Yokoyama, Jun Fujikawa, Sôji Shibata (*empleados*), Kubara (*mozo*), Ayuko fujiyo (*camarera*), Midori Komatsu (*camarera del albergue*), Sachiko Soma (*maestro de "Ikebana"*), Sumao Ishihara (*el sacerdote*). **Duración aproximada:** 95 min.; según otras fuentes: 90 min.

Musashino Fujin (*La dama de Musashino*) (1951)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Tôhô (Tokio). **Productor:** Hideo Kôi. **Argumento:** Basado en una novela de Shôhei Ooka. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Adaptación:** Tsuneari Fukuda. **Fotografía:** Masao Tamai. **Iluminación:** Tsuruzô Nishikawa. **Música:** Fumio Hayasaka. **Montaje:** Ryôji Bandô. **Dirección artística:** Takashi Matsuyama. **Sonido:** Shôji Kageyama. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Michiko Akiyama*), Masayuki Mori (*Tadao Akiyama*), Sô Yamamura (*Eiji Ono*), Yukiko Todoroki (*Tomiko Ono*), Minako Nakamura (*Yukiko Ono*), Akihiko Kataoka (*Tsutomu Miyaji*), Eitarô Shindô (*Shinzaburô Miyaji*), Kiyoko Hirai (*Tamiko Miyaji*), Satoshi Nishida (*Narita*), Toyoji Shiosawa (*Harue Narita*), Reiko Otani (*Takako Sasamoto*), Yasuzô Fukami (*Tomozuka*). **Duración aproximada:** 92 min.; según otras fuentes: 87 min. **Nota:** Otro título en castellano (en su pase en Filmoteca Española en 1980): *La señora Musashino*.

Saikaku Ichidai Onna (*Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante*) (1952)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Kôi Productions - Shintôhô (Tokio). **Productor:** Hideo Koi. **Argumento:** Basado en la novela *"Koshoku Ichidai Onna"* de Saikaku Ihara. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Yoshimi Hirano. B/N. **Iluminación:** Kô Fujimura. **Música:** Ichiro Saito. **Montaje:** Toshio Gotô. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Sonido:** Miwa Kamiya. **Intérpretes:** Kinuyo Ta-

naka (*Oharu Okui*), Toshiro Mifune (*Katsunosuke*), Masao Shimizu (*Kikuoji*), Ichirô Sugai (*Shinsaemon, padre de Oharu*), Tsukue Matsuura (*Tomo*), Kiyoko Tsuji (*Nakayako*), Toshiaki Chikae (*Narikata Matsudaira*), Hisako Yamane (*mujer de Matsudaira*), Yuriko Hamada (*Okyoku Yoshioka*), Kyoko Kusajima (*Sodegaki*), Noriko Chiishi (*Sakurai*), Haruyo Ichikawa (*Iwabushi*), Eitarô Shindô (*Kahee Sasaya*), Sadako Sawamura (*Owasa*), Hiroshi Oizumi (*Fumiyoshi, empleado de Sasaya*), Masao Mishima (*Taisaburô Hishiya*). **Estudios:** Hirakata. **Duración aproximada:** 148 min. (otras fuentes: 133 ó 137 min.). **Premios:** Mostra de Venecia 1952: León de Plata. Premio del Referendum Cinematografico "Mainichi" 1952: Ichiro Saito: Mejor Música.

Ugetsu Monogatari (*Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia*) (1953)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiei (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en los cuentos de Akinari Ueda. **Guión:** Matsutarô Kawaguchi, Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Iluminación:** Kenichi Okamoto. **Música:** Fumio Hayasaka, Ichiro Saitô. **Montaje:** Mitsuji Miyata. **Dirección artística:** Hirosaku Itô. **Vestuario:** Yoshimi Shima. **Sonido:** Iwao Otani. **Intérpretes:** Machiko Kyo (*Wakasa*), Masayuki Mori (*Genjurô*), Kinuyo Tanaka (*Miyagi*), Sakae Ozawa (*Tobei*), Mitsuko Mito (*Ohama*), Kikue Mori (*Ukon, nodriza de Wakasa*), Ryosuke Kagawa (*jefe del pueblo*), Kichijirô Ueda (*vendedor de kimonos*), Sugisaku Aoyama (*sacerdote*), Syozô Nanbu (*sacerdote "Shintô"*), Mitsasiburô Ramon (*jefe del grupo Niwa*), Ichisaburô Sawamura (*Genichi, hijo de Genjurô*). **Duración aproximada:** 97 min. **Premios:** Mostra de Venecia 1953: León de Plata y premio de la Critica Italiana; Premio del Referendum Cinematografico "Mainichi": Hirosaku Itô por los decorados por éste y otro film. Igual premio para Iwao Otani por el sonido. Reconocimiento Artístico del Ministerio de Educación a Kazuo Miyagawa por la fotografía. **Nota:** Según Yoshikata Yoda en el guión se utilizó el cuento de Maupassant *"La décoration"*.

Gion Bayashi (*Los músicos de Gion*) (1953)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daie (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en un relato de Matsutarô Kawaguchi. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Adaptación:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Iluminación:** Kenichi Okamoto. **Música:** Ichirô Saitô. Música tradicional: Takemichi Mochizuki. **Montaje:** Mitsuzô Miyata. **Dirección artística:** Kazuyoshi Koike, Ichizô Kajitani. **Vestuario:** Yoshiko Kurosawa. **Sonido:** Iwao Otani. **Trucos:** Akinori Kobayashi. **Fondos:** Seizaburô Ogura. **Intérpretes:** Michiyo Kogure (*Miyoko*), Ayako Wakao (*Eiko /Miyoe*), Seizaburô Kawazu (*Kusuda*), Eitarô Shindô (*Sawamoto, padre de Eiko*), Ichirô Sugai (*Saeki*), Haruo Tanaka (*Ogawa*), Kanji Yoshiba (*Kanzaki*), Sumao Ishiura (*Kokichi*), Saburô Date (*Imanishi*), Chieko Naniwa (*Okimi*), Kikue Mori (*geisha instructora*), Midori Komatsu (*Oume*), Emiko Yanagi (*Kaname*). **Duración aproximada:** 85 min.

Sanshô Dayû (*El intendente Sansho*) (1954)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiei (Kyoto). **Productor:** Nagata Masaichi. **Argumento:** Basado en una famosa leyenda publicada en la revista "Chûo Kôron", a partir de una novela de Ogai Mori. **Guión:** Fuji Yahiro, Yoshikata Yoda. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Iluminación:** Kenichi Okamoto. **Música:** Fumio Hayasaka. Música tradicional: Kaneichi Odera, Tamezô Mochizuki. Dirección musical: Kisaku Mizoguchi. **Montaje:** Mitsuzô Miyata. **Dirección artística:** Hirosaku Itô, Shozaburô Nakajima. **Vestuario:** Yoshio Ueno, Shimi Yoshimi. **Sonido:** Iwao Otani. **Trucos:** Akinori Kobayashi. **Asesor para los combates:** Shôhei Miyauchi. **Asesor de arquitectura antigua:** Giichi Fujiwara. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Tamaki / "Nakagimi"*), Yoshiaki Hanayagi (*Zushio / "Mutsu"*), Kyoko Kagawa (*Anju / "Shinobu"*), Masao Shimizu (*Masauji, gobernador de Tairo*), Eitarô Shindô (*Sanshô Dayû*), Akitake Kawano (*Tarô*), Ryôsuke Kagawa (*Kumotake*), Ken Mitsuda (*Fujiwara no Mitsuzane, primer ministro*), Shôzo Nanbu (*Taira no Masamoto*), Chieko Naniwa (*Ubatake*), Bontarô Miake (*Yoshitsugu*), Saburô Date (*Kanahira*), Sachiko Soma (*Suganо*), Ichirô Sugai (*Jio*), Kimiko Tachibana (*Namiji*), Kanji Koshiba (*Kuranosuke Koto*). **Duración aproximada:** 88 min. (según otras fuentes: 125 min.). **Premios:** Mostra de Venecia 1954: León de Plata.

Uwasa no Onna (*La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla*) (1954)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daie (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento y guión:** Yoshikata Yoda, Masashige Narusawa. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Iluminación:** Kenichi Okamoto. **Música:** Toshirô Mayuzumi. Música "Nô": Kurozaemon Katayama. **Montaje:** Kanji Sugawara. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Vestuario:** Yoshie Ueno, Ayako Hasegawa. **Sonido:** Iwao Otani. **Efectos especiales:** Kyoichirô Yamamoto. **Trucos:** Masanori Kobayashi. **Danza kamogawa:** Yukihime Harusame y el "Kyoto Center Machi Geisha Group". **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka (*Hatsuko Umabichi*), Tomoemon Otani (*Kenji Matoba*), Yoshiko Kuga (*Yukiko Umabichi*), Bontarô Miake (*Kobayashi*), Chieko Naniwa (*Osaki*), Eitarô Shindô (*Yasuichi Harada*), Haruo Tanaka (*Kawamoto*), Hisao Toake (*Yamada*), Michiko Ai (*Tosei Daifu*), Sachiko Mine (*Chiyo*), Teruko Daimi (*Onoue Daifu*), Teruko Kusugi (*Tamakoto Daifu*), Kimiko Tabichana (*Usugumo Daifu*), Teruyo Hasegawa (*Kirasagi Daifu*), Keiko Koianagi (*Bisha Daifu*), Kan Ueda (*Takeshita*), Saburô Date (*Nakauchi*). **Duración aproximada:** 84 min.

Chikamatsu Monogatari (*Los amantes crucificados*) (1954)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiei (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en la obra *"Daikyoji Sekireki"* de Monzaemon Chikamatsu. **Guión:** Yoshikata Yoda. **Adaptación:** Matsutarô Kawaguchi. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. B/N. **Iluminación:** Kenichi Okamoto. **Música:** Fumio Hayasaka. Música tradicional: Tamezo Mochizuki, Eijiro Toyosawa. **Montaje:** Kanji Sugawara. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Vestuario:** Natsu Itô **Sonido:** Iwao Otani. **Intérpretes:** Kazuo Hasegawa (*Mohei*), Kyoko Kagawa (*Osan*), Eitarô Shindô (*Ishum*), Sakae Ozawa (*Sukeemon*), Yoko Minamida (*Otoma*), Haruo Tanaka (*Doki*), Chieko Naniwa (*Oko*), Ichirô Sugai (*Genbee*), Tatsuya Ishiguro (*Isan*), Hiroshi Mizuno (*Kuroki*), Hisao Toake (*Marinokoji*), Kazuyoshi Tamaoki (*Jushiro Umegak*), Kimiko Tachibana (*Umematsu Akamatsu*), Keiko Koyanagi (*Okaya*), Sayoko Nakagami (*Osono*). **Duración aproximada:** 102 min. **Premios:** Premio al Reconocimiento Artístico del Ministerio de Educación a Mizoguchi por este film y por toda su obra. Premio de Plata por el Referendum Cinematográfico de la ciudad de Tokio 1955. Cinta Azul de la Asociación de Periodistas Cinematográficos de Tokio 1955.

Yôkihi (*La emperatriz Yang Kwei-Fei*) (1954)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiei (Kyoto) / Shaw Brothers (Hong Kong). **Argumento:** Basado en el poema *"Ch'ang Hen Ko"* de Pai Lo T'ien. **Guión:** T'as Ch'in, Matsutarô Kawaguchi, Yoshikata Yoda, Masashige Narusawa. **Fotografía:** Kôhei Sugiyama. Color. **Iluminación:** Yukikazu Kubota. **Música:** Fumio Hayasaka. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Sonido:** Kunio Hashimoto. Consultor de color: Tatsuyuki Yokota. Consultor histórico: Lu Shih-hou.

Intérpretes: Machiko Kyo (*Yang Kwei-Fei*), Masayuki Mori (*emperador Hsuan Tsung*), Sô Yamamura (*general An Lu-Shan*), Sakae Ozawa (*Yang Kuo-Chung*), Isao Yamagata (*Yang Hsien*), Yôko Minamida (*Hung-t'ao*), Noboru Kiritachi (*Ts'ui-hua*), Chieko Murata (*Lu Hua*), Michiko Ai (*Hung-hua*), Eitarô Shindô (*Kao Li-hsi*), Tatsuya Ishiguro (*Li Lin-fu, primer ministro*), Bontarô Miake (*Ch'en Hsuan-li*), Haruko Sugimura (*princesa Yen-ch'un*), Osamu Maruyama (*Li Kuei-nien*), Sachiko Murase (*Ch'eng-kwei*). **Duración aproximada:** 98 min. (según otras fuentes: 85 ó 91 min.). **Premios:** Premio Especial del Referendum Cinematográfico "Mainichi" a Fumio Hayasaka por la música de este film y el conjunto de su actividad. Premio del mismo Referendum a la mejor producción en color.

Shin Heike Monogatari (*Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego*) (1955)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiei (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en la novela de Eiji Yoshikawa, inspirado en el relato del siglo XIII *"Heike monogatari (Relato de Heike)"*. **Guión:** Yoshikata Yoda, Masashige Narusawa, Kyûichi Tsuji. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. Color. Consultor de color: Mitsuzo Wada. **Música:** Fumio Hayasaka, Masaru Sato. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Intérpretes:** Raizo Ichikawa (*Taira no Kiyomori*), Yoshiko Kuga (*Tokiko*), Narutoshi Hayashi (*Tokitada*), Michiyo Kogure (*Yasuko*), Ichijiro Oya (*Taira no Tadamori*), Eitarô Shindô (*Bankoku*), Ichiro Sugai (*carpintero*), Zeya Chida (*Sadaijin Yorinaga*), Eijirô Yanagi (*emperador Shirakawa*), Tatsuya Ishiguro (*Fujiwara no Tokinobu*), Mitsusaburô Ramon (*Ryokan*), Kunitaro Sawamura (*Kafu*), Akitake Kono (*Heiroka*), Shunji Natsume (*emperador Toba*), Tamao Nakamura (*Shigeko*). **Duración aproximada:** 108 min. (según otras fuentes: 103 min.).

Akasen Chitai (*La calle de la vergüenza*) (1956)

Dirección: Kenji Mizoguchi. **Producción:** Daiei (Kyoto). **Productor:** Masaichi Nagata. **Argumento:** Basado en la novela *"Susaki no onna"* de Yoshiko Shibaki. **Guión:** Masashige Narusawa. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Iluminación:** Yukio Itô. **Música:** Toshiro Mayuzumi. **Montaje:** Kanji Sugawara. **Dirección artística:** Hiroshi Mizutani. **Vestuario:** Tsuguo Toge. **Sonido:** Mitzuo Hasegawa. **Intérpretes:** Machiko Kyo (*Mickey*), Ayako Wakao (*Yasumi*), Aiko Mimasu (*Yumeko*), Michiyo Kogure (*Hanae*), Kumeko Urabe (*Otane*), Yasuko Kawakami (*Shizuko*), Hiroko Machida (*Yorie*), Eitarô Shindô (*Kurazo Taya*), Sadako Sawamura (*Tatsuko Taya, su mujer*), Toranosuke Ogawa (*padre de Mickey*), Bontaro Miake (*guarda nocturno*), Daisuke Kato (*policía*), Kenji Sugahara (*Eiko*), Haruo Tanaka (*el cliente de Yumeko*), Yosuke Irie (*Shûichi, hijo de Yumeko*). **Duración aproximada:** 86 min. **Premios:** Mejor Actriz no protagonista: Sadako Sawamura.

Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego

Una bibliografía

Carlos Losilla

Empecemos por una constatación: aún no ha visto la luz algo que pudiera asimilarse a una especie de "manual Mizoguchi", ese tipo de texto que pretende ilustrar, de una manera más o menos minuciosa, el sentido de toda una obra, de todo un discurso, como ocurre, en el caso de Ozu, con los encomiables intentos de David Bordwell y Donald Richie. Sigamos con una duda: ¿por qué un cineasta considerado "trascendental", uno de los grandes clásicos de la historia del cine, uno de los más citados, carece por ahora, por lo menos en mi opinión, de un intento de interpretación con vocación global y, lo que es más importante, cerrado, compacto: de una teoría, en fin? Y terminemos, por ahora, con una conclusión provisional, aunque también en forma de pregunta: ¿no será que, lagunas filmográficas aparte, esa obra es demasiado abierta, demasiado amplia, demasiado "engañosa" como para haber generado ya, a estas alturas, un texto de esas características, como sí lo ha generado, por seguir con nuestro ejemplo, la obra más serial, más homogénea, más rectilínea, más "clasificable", de su compatriota Ozu?

En cualquier caso, lo cierto es que lo más interesante que puede leerse sobre Mizoguchi es tan fragmentario como algunas de sus películas. Por un lado, *Il cinema de Kenji Mizoguchi*, el espléndido catálogo que publicó la Mostra Internazionale de Venecia con motivo de la retrospectiva que le dedicó en 1980. Volumen, por cierto, complementado por otro de similares intenciones, aunque de resultados mucho más humildes, editado poco después por la Filmoteca Nacional de España y la Semana Internacional de Cine de Valladolid, y escuetamente titulado *Kenji Mizoguchi*. Entre los dos, el lector podrá acceder a algunos de los textos más interesantes que se han publicado sobre el director japonés y que, de otro modo, debería consultar a través de fuentes desperdigadas aquí y allá. Por ejemplo, y en lo referente al *vademecum* veneciano, amén de una introducción de David Bordwell sobre el cine japonés y sus condiciones de recepción en Occidente, pueden encontrarse en él artículos imprescindibles de Eric Rohmer ("Universalité du génie", procedente de *Cahiers du Cinéma,* julio de 1957), Jean-Luc Godard ("Mizoguchi fut le plus grand cinéaste japonais", originalmente en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, París, Cahiers du Cinéma, 1968), Jacques Rivette ("Mizoguchi vu d'ici", también de *Cahiers*, 81, marzo de 1958), o Alexandre Astruc ("Qu'est-ce que la mise en scène?", *Cahiers*, 100, octubre de 1959), así como estudios más generales de Jean Douchet, Hubert Niogret, Dudley Andrew, Noël Burch o Robert Cohen, de este último el famosísimo "Mizoguchi and Modernism: Structure, Culture, Point of View", originalmente publicado en *Sight and Sound* (primavera de 1978) y reproducido, lógicamente traducido al castellano, en el citado catálogo español. Un texto muy valioso, sin duda, pero cuyos postulados resultan hoy mucho más discutibles que en el momento de su publicación.

De todos modos, un buen principio para adentrarse en los principales problemas que plantea la obra de Mizoguchi a la hermenéutica occidental, sobre todo si se complementa con otras miscelánea pertenecientes a números especiales de ciertas revistas especializadas: el extra que *Cahiers du Cinéma* dedicó al realizador en septiembre de 1978, que incluye entrevistas con colaboradores y recuerdos del guionista Yoshikata Yoda, y al que precedió un bloque inserto en otro número, el 81, en marzo de 1958 (artículos de Charles Bitsch, Louis Marcorelles, Luc Moullet, Jacques Rivette y Eric Rohmer, algunos de ellos reproducidos innumerables veces, por ejemplo en el catálogo de Venecia), y siguió otro aparecido en el 504, perteneciente a los meses de julio y agosto de 1996, donde hay un estudio y una reseña de dieciocho de sus filmes; los *dossiers* aparecidos en los números 212, 236 y 238 de *Positif*, este último con un artículo de Dudley Andrew ("La passion de l'identification", también en el *dossier* veneciano) y la transcripción de una mesa redonda; y, para pasar a la lengua inglesa, el número 3 del volumen 6 de *Cinema* (Beverly Hills), con una introducción de Richie y testimonios de Yoda y el propio Mizoguchi...

Del mismo modo, el citado volumen español puede complementarse, en el caso de los lectores de habla hispana, con otros textos indispensables. Primero, el libro de Antonio Santos, *Kenji Mizoguchi* (Madrid, Cátedra, 1993), que sirve sobre todo como excelente introducción para neófitos: la primera parte es impecable, ilustra el contexto cultural japonés con envidiable capacidad de síntesis y gran abundancia de datos, además de caracterizar las constantes mizoguchianas más difundidas a través de un discurso coherente y accesible; la parte dedicada al análisis concreto de películas se resiente, sin embargo, de algunas ausencias, se supone que inevitables, pero de todos modos es igualmente clara y entendedora. Una herramienta muy recomendable para estudiantes y neoconversos, pero también un instrumento de gran utilidad para todo tipo de usuarios. No puede decirse lo mismo, lamentablemente, de lo que se supone deberían ser los antecedentes del trabajo de Santos, pues tanto el texto dedicado a Mizoguchi por Manuel Villegas López en *Los grandes nombres del cine* (Barcelona, Planeta,

1973), como, sobre todo, el opúsculo editado por Filmoteca Nacional de España en 1964 y escrito por Carlos Fernández Cuenca, *Kenji Mizoguchi*, adolecen de esa retórica admirativa y vaga que, todo hay que decirlo, no es patrimonio exclusivo de la bibliografía española. En este sentido, textos muy divulgados, como el de Michel Mesnil (*Kenji Mizoguchi*, París, Seghers, 1965) o el de Vê-Hô en colaboración con Philippe Esnault (*Kenji Mizoguchi*, París, Éditions Universitaires, 1963), aun resultando muy válidos por ciertas intuiciones y la información que ofrecen, acaban siendo una muestra perfecta de esa fascinación incondicional que muchos críticos europeos, sobre todo en los años sesenta, mostraron por el cine japonés, sobre todo a partir de su "revelación" en ciertos festivales.

Por suerte, y por una razón o por otra, la aportación española resulta mucho más interesante, a la altura del libro de Santos, cuando nos adentramos en el terreno hemerográfico. Hay, por ejemplo, varios *dossiers* motivados por retrospectivas y ciclos, la única manera de acceder a algún título de Mizoguchi en cierta época de nuestra historia. Enero de 1965 es la fecha clave, pues poco antes se habían pasado seis películas del realizador nipón en la Filmoteca Nacional: el número 160 de *Film Ideal*, por ejemplo, incluye "El maestro Mizoguchi en seis críticas", con textos de Félix Martialay, Miguel Sáenz, Julio Martínez, Carlos Gortari, José María Palá y Pedro Labat; el 29 de *Cinestudio* publica el paquete "Mizoguchi: un clásico desconocido (seis películas en la Filmoteca Nacional)", a cargo de Luis Mamerto López Tapia, Fernando Moreno, Antonio M. Giménez Rico, Ángel Llorente, Gonzalo Piza y Adolfo Castaño; Víctor Erice, en el número 37 de *Nuestro cine*, nos ofrece "Itinerario de Kenji Mizoguchi", con el rigor que le caracteriza pero también con la cautela que exigían las circunstancias y que, por desgracia, no todo el mundo adoptó en la época... No hay que olvidar, empero, que Julio Martínez había abierto el fuego un mes antes con un título precioso, "Palabras y palabras, que no imágenes, para acercarse a Kenji Mizoguchi" (*Film Ideal*, 159). Ni tampoco que la misma, intensa retrospectiva de 1980 dio lugar a otra reunión de textos, esta vez en *Contracampo* (número 19, febrero de 1981), con una entrevista de Matsuo Kishi; testimonios de Yoshikata Yoda, Kinuyo Tanaka, Yasuzo Masumura y Akira Kurosawa, una filmografía y, lo más destacable, un artículo de Ignasi Bosch, "Esa silla vacía", más bien afecto a las tesis de Noël Burch. Un paréntesis final, empero, para dos aportaciones muy interesantes, aunque por diferentes motivos: la de José María Latorre en *El cine fantástico*, en el capítulo "Intermedio con Mizoguchi", que abre insospechadas vías de acceso a una nueva visión de al menos parte de su obra; y la de Mirito Torreiro en el número de *Nosferatu* dedicado al cine japonés, "Semblanza incompleta de un ilustre desconocido", que tiene el valor de llamar severamente la atención sobre una inquietante posibilidad: a la hora de abordar el cine japonés, y Mizoguchi en particular, ¿no estaremos hablando de algo que aún desconocemos, o que no conocemos del todo, o sobre lo cual deberíamos mostrarnos un poco más prudentes?

Y ya que hablábamos de Noël Burch, a nadie podría aplicarse mejor que a él esta serie de cuestiones. Como ya ocurre con Ozu, para el investigador en cuestión podría decirse que la carrera de Mizoguchi termina en 1939, con **Historia de los crisantemos tardíos**: todo lo demás es decadencia, servil asimilación al cine occidental, claudicación y dimisión respecto al rigor de sus obras anteriores. Lo que ocurre, sin embargo, es que sus criterios parecen ser únicamente "étnicos", de manera que los razonamientos resultantes se basan más en la "japonesidad" de los filmes que en su calidad intrínseca, existan o no de por medio influencias occidentales. Todo ello podrá encontrarlo el lector en la parte dedicada a Mizoguchi de un libro considerado clásico, aunque es de esperar que por motivos distintos a los aquí aludidos: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Londres, Scolar Press, 1979: el capítulo en cuestión ha sido traducido al castellano en el catálogo de Filmoteca). Si alguien desea acercarse a Mizoguchi a través del contexto del cine japonés, mejor que lo haga mediante estudios generales quizá más modestos, pero sin duda también más fiables e ilustrativos: *Japanese Film Directors*, de Audie Bock (Tokio-Nueva York-San Francisco, Kodasha International Ltd., 1978), análisis también reproducido en el catálogo de Filmoteca Española-Semana de Valladolid; *The Masters of Japanese Films*, editado por Leonard Schrader, con un ensayo de Donald Richie y una amplia antología de textos de y sobre Mizoguchi; *The Waves at Genji's Door. Japan Through its Cinema*, de Joan Mellen, con el artículo titulado "Woman as Slave", una aproximación feminista al tratamiento de la mujer en la obra de Mizoguchi igualmente incluido en el catálogo recién citado; e incluso, aunque no se trate de libros sobre el cine japonés, otro texto del ubicuo Donald Richie, "Kenji Mizoguchi", en *Cinema. A Critical Dictionary* (Londres, Secker and Warburg, 1980), con edición a cargo de Richard Roud, y uno de A. Iwasaki para el tercer volumen de la archiconocida *Anthologie du cinéma* (Éditions de l'Avant-Scène), que el lector también podrá hallar traducido en el volumen de Filmoteca Española.

Por otra parte, no he podido acceder a la tesis doctoral de Robert

Cohen, *Textual Poetics in the Films of Kenji Mizoguchi: A Structural Semiotics of the Film Narrative*, localizable en la Universidad de California en Los Ángeles, que promete ser, como mínimo, muy sugerente. A falta de ello, hay libros espléndidos, aun dentro de su parcialidad. Tanto Daniel Serceau, con *Mizoguchi: de la révolte au songes* (París, Les Éditions du Cerf, 1983), como Donald Kirihara, con *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930's* (The University of Wisconsin Press, 1992), realizan trabajos imprescindibles, quizá la semilla de investigaciones futuras mucho más abarcadoras: mientras Serceau penetra en temas tan trascendentales como el arte y el sueño, el erotismo, el amor como transformación o la decadencia de la civilización, Kirihara se centra en una época básica para la evolución del arte mizoguchiano, los treinta, para intentar extraer de ahí una poética, una estructura que también resulte válida para lo que habría de venir. Lástima, no obstante, que el primero se deje en el tintero el examen de películas quizá no tan conocidas como las que analiza pero igualmente importantes, y que el segundo no se atreviera a ampliar su investigación hasta el final de la filmografía de Mizoguchi. De todas formas, y catálogos aparte, de lo mejor que se puede leer sobre el tema, excepción hecha, claro está, de ciertos artículos inolvidables: personalmente me parecen altamente inspirados el de Pascal Bonitzer "Violence et lateralité" (*Cahiers du Cinéma*, 319, enero de 1981), uno de los pocos textos sobre el director con planteamientos realmente originales; un par de Jean Douchet, "Kenji Mizoguchi: deux ou trois choses à son propos" (*Cahiers du Cinéma*, 114, diciembre de 1960) y "Connaissance de Kenji Mizoguchi" (*Cahiers du Cinéma*, 236-237, agosto-septiembre de 1978; también en el catálogo de Venecia); uno de Noel Simsolo, "Notes sur Kenji Mizoguchi" (*La Revue du Cinéma-Image et Son*, marzo de 1979); uno de Robin Wood, "Mizoguchi. The Ghost Princess and the Seewed Gatherer" (*Film Comment*, IX/2, marzo-abril de 1973), que establece paralelismos con Ozu; uno de Guy Bracourt, Daniel Serceau y Jean Domarchi, "Trois cinéastes de la femme" (*Écran* 28, agosto-septiembre de 1974), en el que se hace lo propio respecto a Bergman y Cukor; y otro de Donald Richie y Joseph L. Anderson, "Kenji Mizoguchi" (*Sight and Sound*, otoño de 1955).

Imposible detenernos aquí, como se comprenderá, en los textos escritos en japonés, probablemente muy interesantes pero a la vez absolutamente inescrutables para quien esto escribe. El lector interesado sabrá perdonar la ignorancia y subsanar la ausencia mediante la consulta, sobre todo, del catálogo de Venecia. También puede acudir al imprescindible *Kenji Mizoguchi: A Guide on References and Resources*, de Dudley y Paul Andrew (Boston, G.K. Hall, 1981), así como, si le es posible, a "Kenji Mizoguchi: bibliografía crítica", elaborada por Antonio Santos y publicada por la

Universidad de Valladolid en el número 8 de sus *Cuadernos cinematográficos*, o al libro ya citado del propio Santos, guía infalible de referencias de todo tipo. En *L'Avant-scène du Cinéma* pueden encontrarse los guiones de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) y **El intendente Sansho** (1954). Y en cuanto a entrevistas y declaraciones, se hallan desperdigadas, como ha podido entreverse, en diversos catálogos y monográficos ya citados, por lo que me parece irrelevante una repetición listada. A fin de cuentas, las bibliografías comentadas como ésta también deben tener en cuenta al lector, su capacidad de elección y discernimiento, su condición de interlocutor. Así pues, sólo dos recomendaciones, para terminar, respecto a lo más reciente sobre el tema: los *Souvenirs de Kenji Mizoguchi* a cargo de Yoshikata Yoda (París, Éditions Cahiers du Cinéma, 1997), tanto por la valiosa información que transmiten como por el prólogo de Jean Douchet, y el número 14 de *Cinématheque* (otoño de 1998), sobre el que me llamó la atención Esteve Riambau y que incluye un pequeño *dossier* sobre Mizoguchi con textos de Dominique Païni, Jacques Aumont y Alain Bergala. Ninguno de los dos sería un mal principio, por cierto, para quienes deseen adentrarse por primera vez en tan sugerente terreno.

Abstracts

KENJI MIZOGUCHI: THE MAN WHO LOVED *GEISHAS*

Jesús Angulo

Mizoguchi was born in Tokyo in 1898 and died of leukaemia in Kyoto in 1956. Though not a brilliant student he was an ardent enthusiast of literature, theatre, painting and music. His first contact with the world of film grew out of his desire to become an actor. He soon abandoned the idea and went into script-writing. He later became an assistant director and eventually made his debut as director in 1923 with **Ai ni Yomigaeru Hi,** a made-to-order film by Nikkatsu productions. Mizoguchi started making pictures at a time of change in Japanese cinema. Historical themes were being left by the wayside to make way for films more closely tied to reality. Mizoguchi initiated his directing career breaking away from tradition: he used no *oyamas* (male actors specialising in female roles), choosing instead to work directly with actresses, and did away with *benshi* (live narrators), replacing them with the more Western-style screen text. From the outset of his career Mizoguchi was criticised as a director and looked upon with suspicion. In 1926, with **Kaminingyô Haru no Sasayaki**, Mizoguchi began to reveal his special combination of lyricism and realism, a style which was to remain with him throughout his lifetime. In 1934, Mizoguchi and some friends founded Daiichi, the production company responsible for five pictures decisive to his career -particularly the last two: **Naniwa Hika / Naniwa Ereji** (1936) and **Gion no Shimai / Gion no Kyôdai** (1936)-, films which brought to light some of the most telling characteristics of his filmmaking: long sequence takes; regular out of image field shots and ellipsis; mixing realism with sporadic dreamlike cut-ins; frequent use of circular dramatic structure supported by flashbacks, etc. He began to work with a regular team, the most noteworthy member being Yoshikata Yoda, who from that point on would write virtually all of the screenplays for his later films. Following the dissolution of Daiichi Mizoguchi began to work for Shôchiku, a company he stayed with throughout the 1940s. Among the films he directed in this period were **Zangiku Monogatari** (1939), **Genroku Chûshingura** (1941), **Utamaro o Meguru Gonin no Onna** (1946) and **Joyû Sumako no Koi** (1947). In 1952 his **Saikaku Ichidai Onna** won the Silver Lion at Venice for Best Director, an honour he shared with John Ford and Roberto Rossellini. Now internationally acclaimed, he became involved in Daiei, a production company run by his friend and former partner at Daiichi, Masaichi Nagata. There he made his last eight films, including some of his best-known works, such as **Ugetsu Monogatari** (1953), **Sanshô Dayû** (1954), **Yôkihi** (1954) and **Akasen Chitai** (1956), the film that drew to a close one of the most important contributions in motion picture history.

DOES MIZOGUCHI LIVE ON?

Daniel Aguilar

Are people familiar with Mizoguchi's work in Japan today? Are his films analysed or even discussed? Mizoguchi's filmography is vast albeit anything but uniform, making it difficult to get to know his work. As a matter of fact, only the films he made in the 1950s were popular among audiences in his country and, by extension, in the West. In an effort to clarify just why Mizoguchi does not hold the high place he deserves in the History of Cinema in his country, this article takes a look at three factors: firstly, both Mizoguchi and the people he worked with disappeared a long time ago. So did the production companies that handled his films. Many of his pictures have been lost and things being as they are, getting hold of the ones that do exist, or the rights, is extremely complicated. Secondly, it is worth pointing out that Mizoguchi's work delves into the infrahuman conditions endured by Japanese women for a long time. Women today don't want to relive that period. And lastly, it should be kept in mind that Mizoguchi's films are simply not a part of the global mass consumed motion picture product that has been popular in the last twenty years.

PRETENDING NOT TO SEE IS BETTER THAN NOT SEEING

Carlos Losilla

By exploring four of Mizoguchi's less celebrated films -**Yoru no Onnatachi** (1948), **Gion Bayashi** (1953), **Uwasa no Onna** (1954) and **Akasen Chitai** (1956)- this article sets out to take an in-depth look at scenes in which the eye -the camera or the point of view of one of the characters- allows us to see, while at the same time concealing, violence and horror, laying the watchful audience bare like a peeping Tom who invents his own stories based on what the screen allows him to see. Like the very nature of storytelling, of the hermeneutics of filmmaking. Hence, a frustrated invitation, not unlike an unsatisfied sexual desire, which leaves both author and spectator at the doors of a promised modernity, hinted at but never reached.

THE PAST FROM THE PRESENT. HISTORY IN MIZOGUCHI'S FILMS

Esteve Riambau

Although a quarter of Mizoguchi's films are set in the past, we can't really say that these works are recreations of different historical events, since the relationship between Cinema and History in Mizoguchi's work is most certainly personal and characteristic. Mizoguchi does not tell History in the larger sense but rather narrates small historical moments and situations which paint a society belonging to a specific era or period. When he tackles History in the larger sense, he does so with great dramatic freedom and his projects are always determined by three important factors: the agitated political context in which his work is set, the circumstances surrounding the production of his pictures and, finally, the different filters established by literature and theatre.

A WALK THROUGH THE NARRATIVE FORESTS OF MIZOGUCHI

Àngel Quintana

Japanese theatrical tradition establishes a separation between the figure of the narrator and the elements of the presentation itself. Mizoguchi's films propose unifying what is told with what is shown, but despite this integration for many people the key to his artistry lies in his staging. This article points out the complexity of Mizoguchi's filmmaking as a story, establishing a classification of the main styles that characterise his narrative forms. Amongst the characters explored we find circularity, melodramatic linearity, duality between characters and digression of the story revolving around a central idea.

NOTES ON THE MELODRAMA OF KENJI MIZOGUCHI

Antonio José Navarro

The cultural origins of Japanese motion picture melodrama are varied: literature -particularly *The Tale Of Genji*, an eleventh century novel known the world over-, theatre -the Japanese *kabuki* and *joruri*- or pictorial drama -the *ukiyo-e* canvases or paintings of the "floating world"-. However, thanks to the openness of its semantics, this art is completely accessible to the West. Mizoguchi handled the

genre masterfully in several of his films, describing a world filled with injustice and irrationality, a world in which happiness is ephemeral and pain long-lasting and where the characters cannot escape the fatality of their destiny. However, melodrama in Mizoguchi's work is overlapped by other genres, in yet another example of Japanese cinema's tendency to combine and blend.

FACELESS DEATH

Enrique Alberich

Although his contemplative capabilities have always been one of the most highlighted essential characteristics in Mizoguchi's work, we should not overlook the fact that aggression is another inherent part. In fact, his films are the result of a painstaking combination of the two elements. There is violence in Mizoguchi's films but not the kind seen in motion pictures nowadays. It is internal rather than external violence, implied and often crude but not openly displayed. Mizoguchi uses spatial ellipsis profusely to leave no one guessing about the violence while at the same time respects the privacy of those who are suffering. The violence in Mizoguchi's films often leads to a face-to-face encounter with death. Here too the filmmaker avoids getting caught up in too many explanations; not because he is afraid of the cruel and inevitable, but because of his desire to overcome the trauma, at times even a desire for freedom.

A LOT LESS THAN HALF THE SKY. WOMEN IN MIZOGUCHI'S FILMS

Mirito Torreiro

Mizoguchi finds the thematic baggage he needs for most of the stories he tells in his work in the sad and cruel role women have had in traditional Japanese society. Some biographers explain his repeated, almost obsessive dedication to this subject as the result, on one hand, of the mark left on him by some of the events of his childhood (the sale of his sister and the abuse his father inflicted on his mother), and on the other, the interest awakened in him by the writings of authors concerned with the issue. With this background Mizoguchi paints diverse portraits and archetypes of women in his films: from woman who are coherent with their feelings up until the very end, fed up with their lover's lack of courage in facing a commitment, to the woman capable of putting everything on hold not so that her own future might be fulfilled but to allow the man she loves to be able to achieve his goals. Mizoguchi's way of portraying the situation of women in Japan is in the end ambiguous and full of contradictions: he seems to denounce their plight, although the women end up serenelly resigning themselves to their fate.

THE SPATIAL ETHICS OF FILMMAKING. IN AND OUT OF IMAGE FIELD IN THE WORK OF KENJI MIZOGUCHI

José Enrique Monterde

This article focuses on Kenji Mizoguchi's art of staging, specifically with regards to the concept of in and out of image field; it attempts to take a closer look at the spatial dimenssion in the Japanese filmmaker's work. Any film creator, and Mizoguchi is certainly one of the finest, staging is not only a formality but rather a crucial part of the universe of a film creator. Hence a specific use of in/out of image field by the filmmaker is related to his own personality, that is, to a set of ethical, ideological and social principles on which all artistic choice is inevitably based.

EULOGY TO MODULATION. THE POETRY OF MIZOGUCHI KENJI'S SUSTAINED SHOTS

Santos Zunzunegui

Before delving into the importance of sequence takes in Kenji Mizoguchi's work one thing should be pointed out. The aspect most often highlighted in sequence takes is generally the length. However, in reality they are shots that capture an entire sequence in their time frame and hence there may be very short sequences, even one single shot. Therefore, this article centres on Mizoguchi's use of what has been called a sustained sequence take, this meaning a shot that is longer than normal, even though it may not cover (as is common with the Japanese filmmaker) an entire sequence.

MIZOGUCHI'S WOMEN

Carlos Aguilar / Daniel Aguilar

As opposed to Ozu or Kurosawa, with whom specific actors are immediately associated (respectively Chishu Ryu and Toshiro Mifune), in Mizoguchi's work no particular artist stands out. What does characterise Mizoguchi is his expertise in the portrayal of female characters, this being an indisputable hallmark of his filmmaking career. Three magnificent actresses left their mark on the films of Mizoguchi: Takako Irie (1929-1934), Isuzu Yamada (1934-1945) and, most particularly, Kinuyo Tanaka (1940-1954). The three were already well-known actresses in their country when they began working with Mizoguchi, although under his direction all of them improved their acting skills. In the final years of his career, and in harmony with his constant changes from one production company to another, Mizoguchi changed his leading male roles often, but amongst them, Machiko Kyo deserves special mention.

SKIES, GOWNS AND BANNERS. COLOURS AND FORMATS IN THE WORK OF MIZOGUCHI

Quim Casas

The appearance of colour did not bring about as much of a revolution as did the appearance of sound or the emergence of horizontal formats. Nevertheless, it did have a revolutionary effect on the view point of creators who understood that colour was not simply another expressive element but instead very significant one. Mizoguchi directed only two colour films in his career: **Yôkihi** (1954) and **Shin Heike Monogatari** (1955). In both Japanese filmmaker used colour, in the same way as Eisenstein, as an additional staging element, not as a mere decoration. It not only was used to express concrete feelings, but also to suggest a myriad of ideas, to reinforce the decisions of the characters and weave a dramatic and rich web of association.

Indices

Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego

Índice onomástico

Abe, Yutaka: 78
Alsina Thevenet, Horacio: 87
Aprà, Adriano: 36
Astruc, Alexandre: 13, 39, 45
Atsumi, Kiyoshi: 77

Bandô, Minosuke: 47, 56
Barthes, Roland: 45
Basho, Matshuo: 48
Bazin, André: 13, 69, 75
Benedict, Ruth: 55, 56, 60
Bergman, Ingmar: 48, 82
Bernardi, Sandro: 68
Bock, Audie: 5, 6, 7, 24, 50, 58, 60
Bonitzer, Pascal: 30
Bordwell, David: 34, 36, 62, 68
Borzage, Frank: 48
Bosch, Ignasi: 70, 75
Bosch Barret, Manuel: 50
Browning, Tod: 84
Buñuel, Luis: 84
Burch, Noël: 8, 9, 12, 14, 17, 24, 62, 68, 70, 71, 73, 75

Chaplin, Charles: 84
Chikamatsu, Monzaemon: 22, 36, 40
Cohen, Robert: 39, 45
Curtiz, Michael: 87

Daney, Serge: 28
Decourcelle: 48
Deleuze, Gilles: 70, 71, 73, 75
De Mille, Cecil B.: 84
Desser, David: 45
Dietrich, Marlene: 78
Doniol-Valcroze, Jacques: 13, 19, 24
Dreyer, Carl Theodor: 70, 84

Eisenstein, S.M.: 84
Elena, Alberto: 24

Fassbinder, R.W.: 48
Ford, John: 19, 35, 84
Freiberg, Freda: 82

Garbo, Greta: 78
Gaudreault, André: 38, 45
Godard, Jean-Luc: 13
Gosho, Heinosuke: 5, 9, 80
Guimerà, Ángel: 6

Hamon, Philippe: 45
Hanayagi, Shôtarô: 14, 15, 24, 49, 58
Harris, Townsend: 34
Hasegawa, Kazuo: 49
Hathaway, Henry: 85
Hazumi, Tsuneo: 24, 36, 50
Hiro-Hito: 7
Hoffmann, E.W.: 6
Honda, Inoshiro: 77

Ibsen, Henrik: 40
Ichikawa, Raizo: 49, 86
Ihara, Saikaku: 17, 18, 36, 39
Iizuka, Toshiko: 47
Inagaki, Hiroshi: 79
Ippei, Okamoto: 6

Irie, Takako: 76, 78, 79
Irie, Wakana: 79
Isozaki, Arata: 50
Itami, Juzo: 79
Itami, Mansaku: 79
Itô, Daisuke: 9, 79, 80
Iwakasi, Akira: 14
Izumi, Kyôka: 11, 56

Jansen, Marius B.: 45
Jarmusch, Jim: 79
Juichiya, Gisaburô: 34

Kagawa, Kyoko: 49, 81
Kageyama, Hideko: 35, 58
Kataoka, Chiezo: 79
Kawaguchi, Matsutarô: 5, 7, 15, 34, 36
Kawarazaki, Chôjurô: 47
Kinoshita, Keinosuke: 80
Kinugasa, Teinosuke: 5, 15, 23, 77, 81
Kishi, Matsuo: 36
Kitagawa, Utamaro: 35
Kogure, Michiyo: 81
Koji, Shima: 23
Komatsu, Hiroshi: 45
Kotani, Henry: 79
Kuga, Yoshiko: 81, 87
Kuleshov, Lev Vladimirovitch: 84
Kunieda, Kanji: 35
Kurihara, Thomas: 26
Kurosawa, Akira: 13, 15, 18, 19, 25, 26, 36, 65, 70, 76, 77, 79, 81
Kyo, Machiko: 47, 58, 59, 76, 80, 81, 84
Kyôka, Izumi: 34

Lang, Fritz: 84
Leblanc, Maurice: 6
Legrand, Gérard: 19, 24
Loden, Francis: 45
Lubitsch, Ernst: 84

Magatani, Morihei: 26
Magrelli, Enrico: 36
Mamoulian, Rouben: 85, 87
Mann, Anthony: 86
Marcorelles, Louis: 24
Matsui, Sumako: 58
Maupassant, Guy de: 5, 11, 19, 35, 80
Mayama, Seika: 36
Melville, Herman: 28
Metz, Christian: 63, 68
Mifune, Toshiro: 18, 76, 81
Miki, Minoru: 10
Minnelli, Vincente: 48
Miyagawa, Kazuo: 84, 86
Mizoguchi, Suzu: 4, 5, 56
Mizoguchi, Yoshio: 4
Mizoguchi, Zentaro: 5
Mizutani, Hiroshi: 15, 86
Mnouchkine, Ariane: 24, 36, 87
Mollet, Luc: 24
Mori, Akiko: 58
Mori, Masayuki: 58, 81, 84
Mori, Ogai: 20, 35, 39
Murata, Minoru: 77, 78
Murnau, F.W.: 48

Nagai, Kafu: 56, 77
Nagashima, Ichiro: 80
Nagata, Masaichi: 9, 10, 19, 25
Nakagawa, Nobuo: 79
Nakamura, Shôtarô: 56
Naruse, Mikio: 80, 82, 84

Niogret, Hubert: 12, 24
Nobuchi, Akira: 26, 81
Noda, Kogo: 75
Nolletti, Jr., Arthur: 45
Nomura, Hiromasa: 26, 78, 80

O'Neill, Eugene: 6
Oguchi, Tadashi: 5,
Ohbayashi, Nobuhiko: 79
Ohkochi, Denjiro: 79
Okakura, Kakuzo: 50
Ophuls, Max: 82
Oya, Ichijiro: 86
Ozu, Yasujiro: 5, 9, 26, 75, 76, 77, 80, 81, 84

Pistagnesi, Patrizia: 36
Polanski, Roman: 82
Proust, Marcel: 46

Quintana, Àngel: 30

Renoir, Jean: 84
Rivette, Jacques: 13
Rohmer, Eric: 13, 19, 24
Romaguera i Ramió, Joaquim: 87
Rossellini, Roberto: 17, 19
Ryu, Chishu: 76

Sadoul, Georges: 8, 24
Saga, Chieko: 7, 77
Saigo, Takamori: 34, 35
Sakai, Yoneko: 77, 78
Santos, Antonio: 9, 11, 12, 16, 22, 24, 82, 84
Sanyutei, Encho: 7
Sardou: 48
Sato, Tadao: 56, 60
Sawamura, Haruko: 77
Scribe: 48
Serceau, Daniel: 60
Shakespeare, William: 45
Shikibu, Murasaki: 22, 46, 50
Shima, Koji: 26, 77
Shindô, Eitarô: 59
Shindo, Kaneto: 8
Shonagon, Sei: 48
Sica, Vittorio de: 17
Sirk, Douglas: 48, 49
Sjöstrom, Victor: 48
Stahl, John M.: 48
Sternberg, Josef von: 82
Sugai, Ichiro: 78
Sugiyama, Kôhei: 84, 85

Tajima, Chieko (véase Saga, Chieko)
Takayoshi, Fujiwara: 50
Tanaka, Eizo: 5, 77
Tanaka, Kinuyo: 10, 15, 17, 19, 21, 47, 56, 59, 76, 78, 80, 81, 82
Tanizaki, Juchirô: 39, 75, 77
Tarantino, Quentin: 65
Tolstoi, Leon: 5, 13
Torreiro, Casimiro: 60
Toyozawa, Danpei: 34
Truffaut, François: 13

Ueda, Akinari: 19, 36, 39
Umemura, Yôko: 78
Urabe, Kumeko: 77, 78

Vidor, King: 84

Wakao, Ayako: 81

Wakayama, Osamu: 5
Walley, Arthur: 50
Watanabe, Kunio: 79
Welles, Orson: 70
Wenders, Wim: 76
Woo, John: 65

Yamada, Isuzu: 10, 76, 78, 79, 80, 82
Yamada, Mitsu (véase Yamada, Isuzu)
Yamada, Yoji: 77
Yamaji, Fumiko: 80
Yamamura, Sô: 84
Yamanaka, Sadao: 79
Yoda, Yoshikata: 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 20, 23, 34, 35, 36, 39, 75, 80
Yoshikawa, Eiji: 23, 36

Zola, Emile: 5

Índice de películas

Ai ni Yomigaeru Hi (véase **Día en que vuelve el amor, El**)
Aienkyô (véase **Valle del amor y la tristeza, El**)
Aizen katsura: 80
Aizô Tôge (véase **Desfiladero del amor y del odio, El**)
Akasen Chitai (véase **Calle de la vergüenza, La**)
Amanecer: 48
Amanecer de la fundación de Manchuria, El: 9, 26, 78, 79
Amantes crucificados, Los: 12, 21, 22, 36, 40, 42, 48, 49, *57*, 59, 60, *62*, 63, 64, 66, *67*, 68
Amapolas, Las: *8*, *9*, 10, 11, 79
Amor apasionado de una profesora de canto, El: 7, 77
Amor de la actriz Sumako, El: 17, *40*, 52, 53, 58
Aventura de Arsenio Lupin, Una: 6

Becky Sharp (véase **Feria de la vanidad, La**)

Calle de la vergüenza, La: 4, 21, *30*, 31, 32, 40, *44*, 48, 49, 51, 52, 53, 58, 60, 65, 68, 81, 82
Canción de la tierra natal, La: 7, 47
Canción del campamento, La: 13
Chi to Rei (véase **Sangre y el alma, La**)
Chikamatsu Monogatari (véase **Amantes crucificados, Los**)
Chûshingura**: 15, 77**
Cinco mujeres alrededor de Utamaro: *16*, 28, *34*, 35, 40, 43, 47, 49, *51*, 52, *53*, 54, 57, 80
Como un torrente: 48
Conjura de los boyardos, La: 84
Cuentos de la luna pálida después de la lluvia (véase **Historias de la luna pálida de agosto**)

Daichi wa Hohoemu (véase **Sonrisa de nuestra tierra, La**)
Dama de Musashino, La: 17, 48, 54
Danjûrô Sandai (véase **Tres Danjuro, Los**)
Dead Man: 79
Desfiladero del amor y del odio, El: 9, 10, 34, 79
Destino de la señora Yuki, El: *17*, 54, 68, 81
Día en que vuelve el amor, El: 4, 5
Diligencia, La: 35
Dios guardián del presente, El: 9

Ehe der Maria Braun, Die (véase **Matrimonio de María Braun, El**)
Elegía de Naniwa: 6, *7*, 10, *11*, *12*, 13, 14, 32, 34, *35*, 80
Emperatriz Yang Kwei-Fei, La: 4, 13, 21, 22, 35, 40, 43, *46*, 47, 50, 52, *55*, 64, 66, 67, 68, *69*, *71*, *72*, 81, *82*, *83*, *84*, *85*, 86, 87
En las ruinas: 6
Escenas de la calle: 7
Espada Bijomaru, La: 15, 35, 48, 57, 80
Europa 51: 19

Feria de la vanidad, La: 85
Fresas salvajes: 48
Furusato (véase **Tierra natal, La**)
Furusato no Uta (véase **Canción de la tierra natal, La**)

Gaijô no Suketchi (véase **Escenas de la calle**)
Geidô Ichidai Otoko (véase **Vida de un actor, La**)
Genroku Chûshingura (véase **Venganza de los cuarenta y siete samurais, La**)
Gion Bayashi (véase **Músicos de Gion, Los**)
Gion no Kyôdai (véase **Hermanas de Gion, Las**)
Gion no Shimai (véase **Hermanas de Gion, Las**)
Gratitud al emperador: 7, 34
Grupo Jinpu, El: 34, 79
Gubijinsô (véase **Amapolas, Las**)

Haikyo no Naka (véase **En las ruinas**)
Haizan no Uta wa Kanashi (véase **Triste canción de los vencidos, La**)
Hasta el fin del mundo: 76
Hermanas de Gion, Las: *6*, 10, 12, *13*, 48, 49, *58*, 80
Héroe sacrílego, El (véase **Historia del clan de los Taira**)
Hilo blanco de la catarata, El (1933): 9, 10, 11, 19, 26, 34, 56, 79
Hilo blanco de la catarata, El (1953): 26, 81
Historia de los crisantemos tardíos (1939): 12, *14*, *15*, 16, 24, 26, *33*, 34, 40, 49, 58, *70*, 71, 74, 80
Historia de los crisantemos tardíos (1956): 26
Historia del clan de los Taira: *23*, 36, *42*, 43, 48, *49*, 52, 77, 81, 83, 84, *86*, *87*
Historias de la luna pálida de agosto: *4*, 11, 13, *18*, 19, 21, 22, *25*, 26, 28, 33, 36, *37*, 39, 40, 43, 45, 47, *48*, 49, 52, 54, 59, *63*, *64*, 65, 66, 67, 68, 73, *74*, 80, 81
Hombre de Laramie, El: 86
Hombre tranquilo, El: 18

Intendente Sansho, El: 4, 13, 20, *21*, 35, *39*, 40, 45, 48, 49, 53, 54, 59, *61*, 62, 65, 66, 67, 68, 81
Ivan Grozni II (véase **Conjura de los boyardos, La**)

Jasei no in: 26
Jigokumon (véase **Puerta del infierno, La**)
Jinkyô (véase **Mundo de aquí abajo, El**)
Jinpûren (véase **Grupo Jinpu, El**)
Jo-i Kinuyo sensei: 80
Josei no Shôri (véase **Victoria de las mujeres, La**)
Joyû Sumako no Koi (véase **Amor de la actriz Sumako, El**)

Kaminingyô Haru no Sasayaki (véase **Murmullo primaveral de una muñeca de papel**)
Kinuyo monogatari: 80
Kinuyo no hatsukoi: 80
Kiri no Minato (véase **Puerto de las nieblas, El**)
Koibumi: 80
Kôon (véase **Gratitud al emperador**)
Kyôren no Onna Shishô (**Amor apasionado de una profesora de canto, El**)

Ladri di biciclete (véase **Ladrón de bicicletas**)
Ladrón de bicicletas: 17
Leave Her To Heaven (véase **Que el cielo la juzgue**)

Leyenda de Musashi, La: 15, 35
Llama de mi amor, La: 35, 58
Lluvia de mayo y papel de seda: 6

Madame to nyôbo: 9
Man From Laramie, The (véase **Hombre de Laramie, El**)
Manmô Kenkoku no Reimei (véase **Amanecer de la fundación de Manchuria, El**)
Maria no O-Yuki (véase **Oyuki, la virgen**)
Matrimonio de María Braun, El: 48
Meitô Bijomaru (véase **Espada Bijomaru, La**)
Miyamoto Musashi (véase **Leyenda de Musashi, La**)
Mortal Storm, The: 48
Mujer crucificada, La: 21, 29, *31*, 32, 42, 45, 52, 54, 57, 81
Mujer de la que se habla, Una (véase **Mujer crucificada, La**)
Mujeres de la noche: 17, *22*, 23, *27*, 29, 31, 32, *41*, 44, 52, 53, *59*, 65, *66*, 68
Mujer de Naniwa, La: 15, 34, 80
Mundo de aquí abajo, El: 6, 78
Murmullo primaveral de una muñeca de papel: 7, 78
Musashino Fujin (véase **Dama de Musashino, La**)
Musen Fusen (véase **No hay guerra sin dinero**)
Músicos de Gion, Los: 4, *20*, *29*, 30, 31, 32, 42, *65*, 66, 67, 68, *81*

Naniwa Ereji (véase **Elegía de Naniwa**)
Naniwa Hika (véase **Elegía de Naniwa**)
Naniwa Onna (véase **Mujer de Naniwa, La**)
Nihonbashi (véase **Puente de Nihon, El**)
No hay guerra sin dinero: 6
Noche, La: 6

813/813 - Rupimono (véase **Aventura de Arsenio Lupin, Una**)
Okichi, la extranjera: 9, 34, 78
Orizuru O-Sen (véase **Osen, la de las cigüeñas**)
Osen, la de las cigüeñas: 9, *10*, 11, 56, 79
Oyuki, la virgen: 9, 10, 11, 35, *78*, *79*
Oyû-sama (véase **Señorita Oyu**)

Puente de Nihon, El: 34, 78
Puerta del infierno, La: 81
Puerto de las nieblas, El: 6, 77

Que el cielo la juzgue: 48
Quiet Man, The (véase **Hombre tranquilo, El**)

Rashomon: 13, 18, 36, 81
Roei no Uta (véase **Canción del campamento, La**)
Rojo no reikon: 77
Roma, città aperta (véase **Roma ciudad abierta**)
Roma ciudad abierta: 17

Saikaku Ichidai Onna (véase **Vida de una mujer galante según Saikaku**)
Samidare Zôshi (véase **Lluvia de mayo y papel de seda**)
Sangre y el alma, La: 6
Sanshô Dayû (véase **Intendente Sansho, El**)
Seishun no Yumeji (véase **Sueños de juventud**)
Sen-un Ajia no Joo: 26
Señorita Oyu: 18, *38*, 39, 42, *43*, 45, *54*, *76*, 77, 80
Shikamo Karera wa Yuku (véase **Y sin embargo, avanzan**)
Shin Heike Monogatari (véase **Historia del clan de los Taira**)
Shishi no za: 80
Sinfonía de la gran ciudad: 8
Smultronstället (véase **Fresas salvajes**)
Some Came Running (véase **Como un torrente**)
Sonrisa de nuestra tierra, La: 7
Stagecoach (véase **Diligencia, La**)
Sueños de juventud: 77
Sunrise (véase **Amanecer**)

Taki no Shiraito (véase **Hilo blanco de la catarata, El**)
Tiempo de amar, tiempo de morir: 48
Tierra natal, La: 8
Time To Love, A Time To Die, A (véase **Tiempo de amar, tiempo de morir**)
Tôjin O-Kichi (véase **Okichi, la extranjera**)
Tokai Kôkyôgaku (véase **Sinfonía de la gran ciudad**)
Toki no Ujigami (véase **Dios guardián del presente, El**)
Tôkyô Kôshinkayoku (véase **Vida de Tokio, La**)
Tokyo-Ga: 76
Tokyo Monogatari: 26
Trail Of the Lonesome Pine, The: 85
Tres Danjuro, Los: 78, 80, 81
Triste canción de los vencidos, La: 77
Tsurugi wo koete: 79

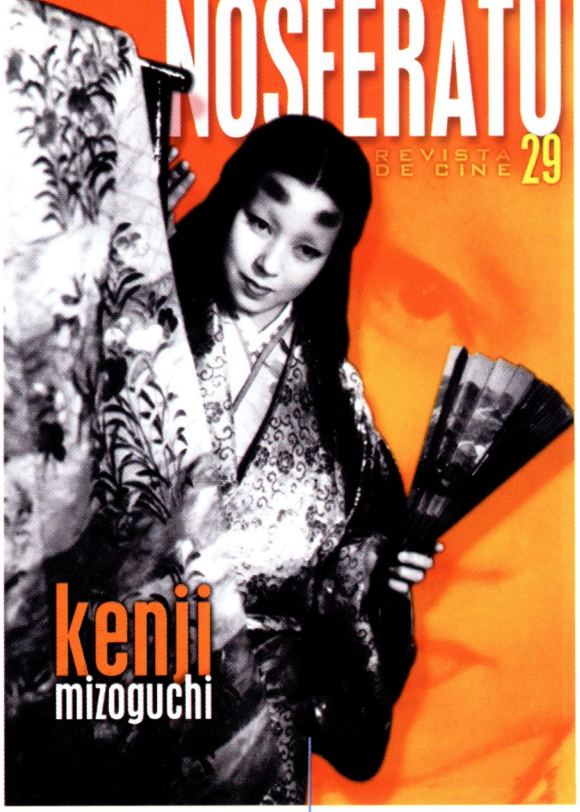
Ugetsu Monogatari (véase **Historias de la luna pálida de agosto**)
Until the End Of the World (véase **Hasta el fin del mundo**)
Utamaro o Meguru Gonin no Onna (véase **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**)
Uwasa no Onna (véase **Mujer crucificada, La**)

Valle del amor y la tristeza, El: 6, 10, 13
Venganza de los cuarenta y siete samurais, La: 7, 15, 36, 40, 47, 49, 78
Victoria de las mujeres, La: 16
Vida de Oharu, mujer galante, La (véase **Vida de una mujer galante según Saikaku**)
Vida de Tokio, La: 8
Vida de un actor, La: 14, 34
Vida de una mujer galante según Saikaku: 12, 18, 22, 36, 38, 39, 40, 41, 45, 47, 56, 59, 70, 73, 80, 81
Viento, El: 48

Waga Koi wa Moenu (véase **Llama de mi amor, La**)
Wind, The (véase **Viento, El**)

Y sin embargo, avanzan: 8
Yôkihi (véase **Emperatriz Yang Kwei-Fei, La**)
Yoru (véase **Noche, La**)
Yoru no Onnatachi (véase **Mujeres de la noche**)
Yuki Fujin Ezu (véase **Destino de la señora Yuki, El**)

Zangiku Monogatari (véase **Historia de los crisantemos tardíos**)



NOSFERATU

Agradecimientos

ALIVE FILMS
Jean-Pierre Jackson,
Pascal Vincent

Carlos Aguilar
Daniel Aguilar
Toshiyuki Shigeta

Próximo número:
ÁFRICA NEGRA RUEDA

DONOSTIA
KULTURA

9 770113 193722

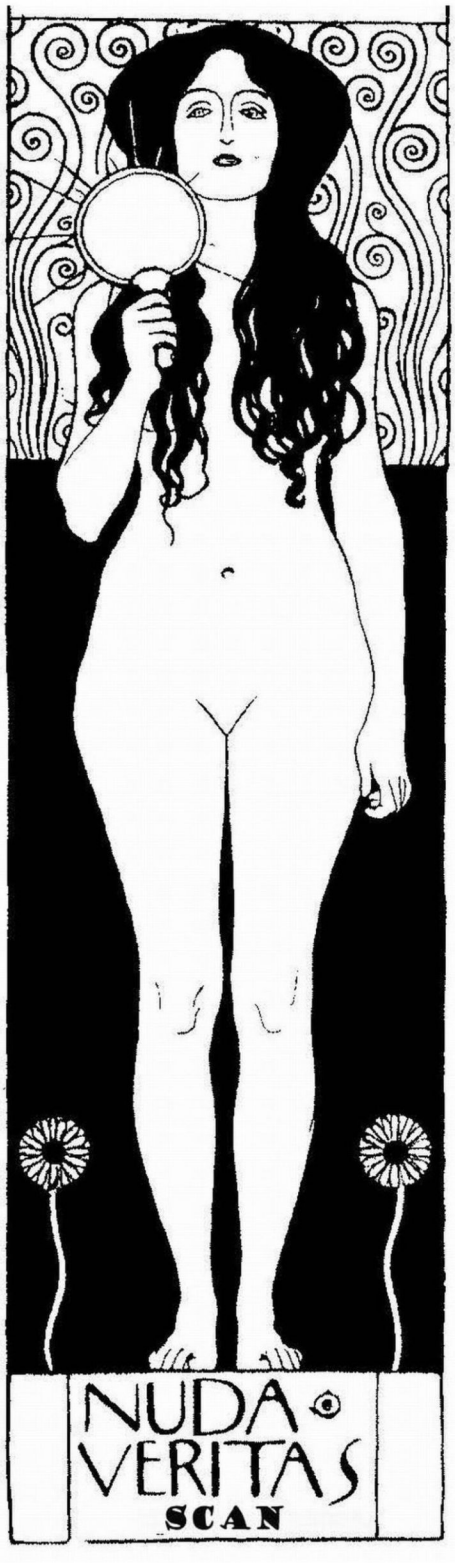
DISTRIBUYE
PAIDÓS

DONOSTIAKO NAZIOARTEKO ZINEMALDIA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIAN

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO
KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA

CGAI
CENTRO GALEGO
DE ARTES DA IMAXE

Filmoteca
Generalitat Valenciana


NUDA VERITAS
SCAN